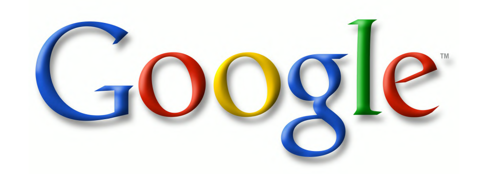
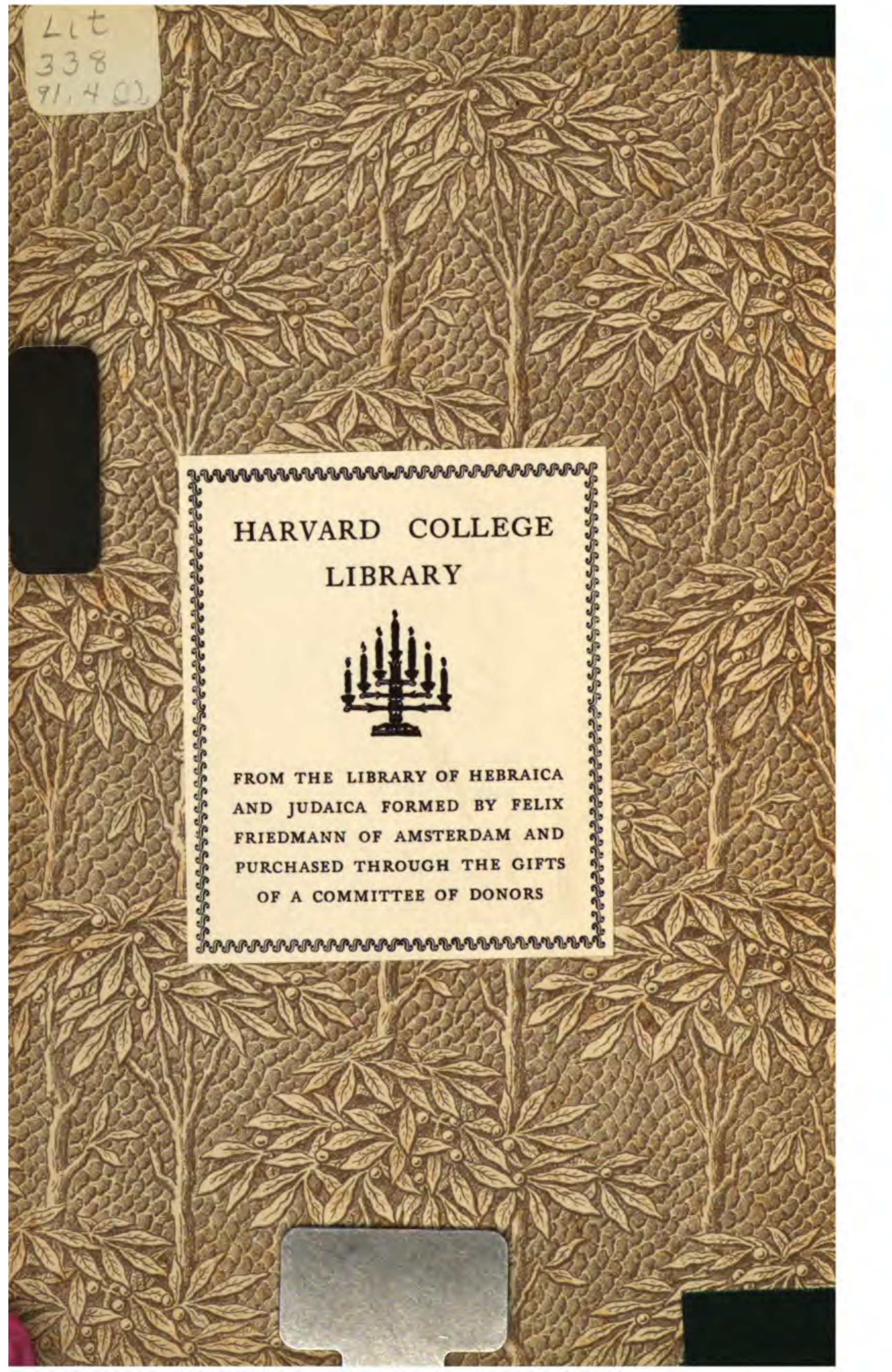


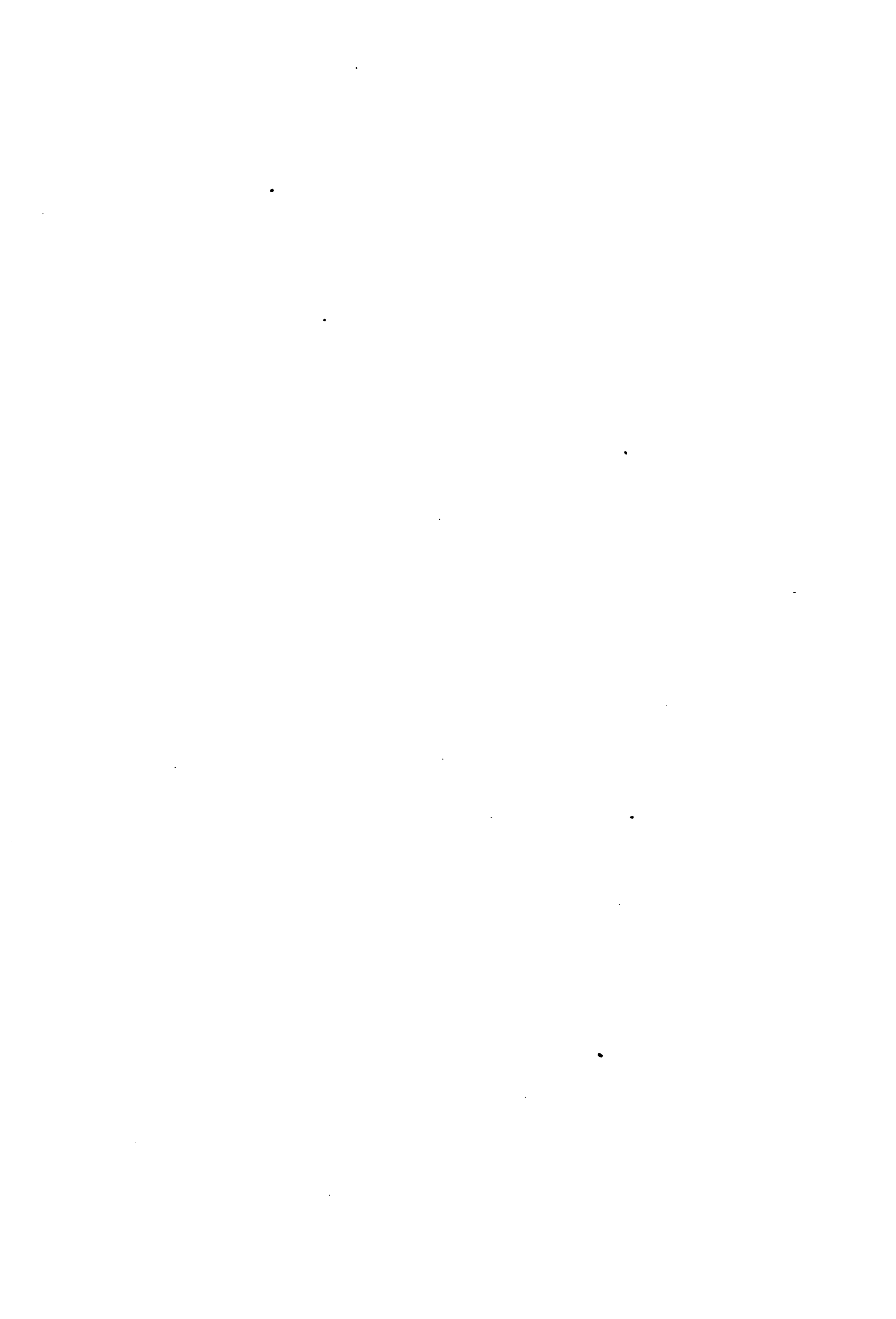
Allgemeine Geschichte der Litteratur

Gustav Karpeles



Lit 338 91.4 (2)
HARVARD COLLEGE
LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF HEBRAICA
AND JUDAICA FORMED BY FELIX
FRIEDMANN OF AMSTERDAM AND
PURCHASED THROUGH THE GIFTS
OF A COMMITTEE OF DONORS





Illustrierte
Allgemeine Geschichte
der
Litteratur.



Sophokles.

Marmorstatue. Rom, Lateran.

Allgemeine Geschichte
der
Litteratur
von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart.

Von

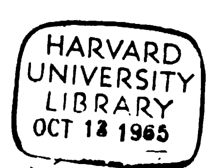
Gustav Karpeles.

Neue Ausgabe
fortgeführt bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

Authentisch illustriert mit
145 Tafeln, Farbendrucken und 558 Porträts und Abbildungen im Text.

Erster Band.

Berlin
Historischer Verlag Baumgärtel
1901.



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

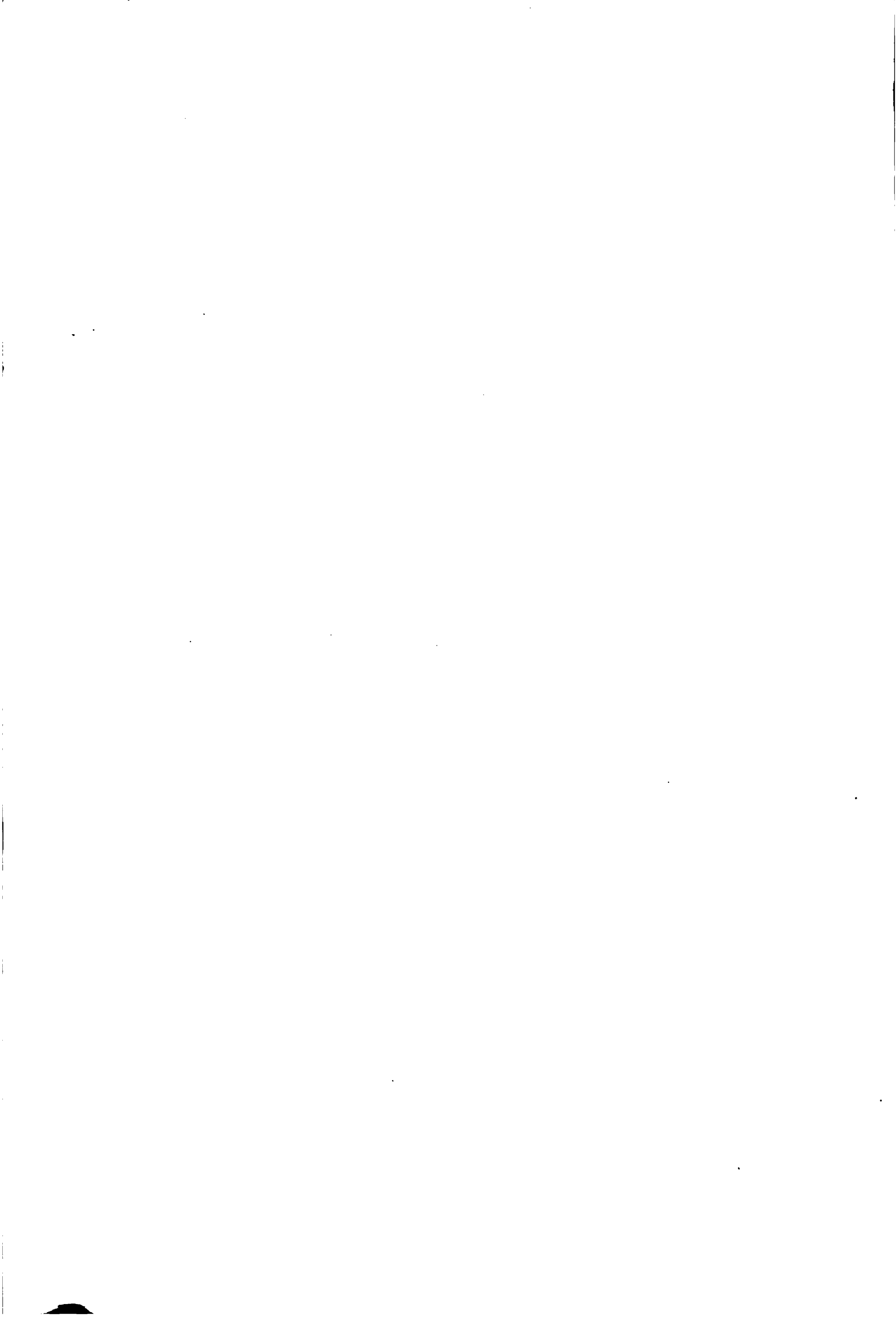
Die Idee der Weltlitteratur zieht immer weitere Kreise. Von Jahr zu Jahr wächst die Gemeinde derer, die sich zu dieser Idee bekennen, die in ihr den Gipfel aller dichterischen Entwickelung der Kulturvölker schauen. Man kann wohl sagen, daß die Ausbreitung dieser Idee innig zusammenhängt mit der wachsenden Größe und Machtstellung Deutschlands, dieses „Herzblattes der Weltenblüte", einerseits, und mit der zunehmenden Anerkennung Goethes andererseits, der diese Weltlitteratur in seinen Greisentagen zuerst geahnt und geplant hat, der als der erste in dem „Vorschreiten des Menschengeschlechtes", in den erweiterten „Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse" dem Sängernachwuchs seines eigenen Volkes die große Neubildung einer allgemeinen Weltlitteratur verkündet hat, in der keiner dem andern gleich, doch jeder dem höchsten gleich sei, indem „jeder vollendet in sich" zu werden sich bemühe.

An der großen Aufgabe, das Verständnis für diese Weltanschauung zu erschließen, habe auch ich durch dieses Werk an meinem bescheidenen Teile mitzuwirken gesucht. Inwieweit dies gelungen, habe nicht ich zu beurteilen. Aber ich darf doch wohl aus der Aufnahme, die es im Publikum wie bei der Kritik gefunden, den Schluß ziehen, daß meine Arbeit in weite Kreise Grundanschauung und Gesamtübersicht der allgemeinen Litteratur mit Erfolg hineingetragen habe. Ich freue mich, daß es mir beschieden war, die fruchtbare geistige Entwickelung des letzten Jahrzehnts in allen großen Litteraturen in ergänzender Darstellung anfügen zu können.

„Die Poesie in allen ihren Zungen — ist dem Geweihten eine Sprache nur." Daß diese allüberall verstanden werde, sei unsere Sorge, aber auch unsere Hoffnung für die Zukunft. So nur kann der große Gedanke von der Kontinuität des Geisteslebens Macht gewinnen über unser Jahrhundert hinaus für ferne Zeiten, für alle Nationen.

Berlin, Oktober 1900.

G. K.





Übersicht des Inhalts von Band I—III.

(Ausführliches Inhaltsverzeichnis vor jedem Bande.)

Seite

I. Band.

Erstes Buch.

Die Litteraturen des Orients.

Zweites Buch.

Die Antike.

Drittes Buch.

Das Christentum.

Viertes Buch.

Seite

Die romanischen Litteraturen.

II. Band.

Fünftes Buch.

Die germanischen Litteraturen.

III. Band.

Sechstes Buch.

Die slawischen Litteraturen.

Anhang.

Inhaltsverzeichnis des ersten Bandes.

Anhang. Die Naturvölker. Seite 137—146.

Zweites Buch. **Die Antike.** Seite 149—342.

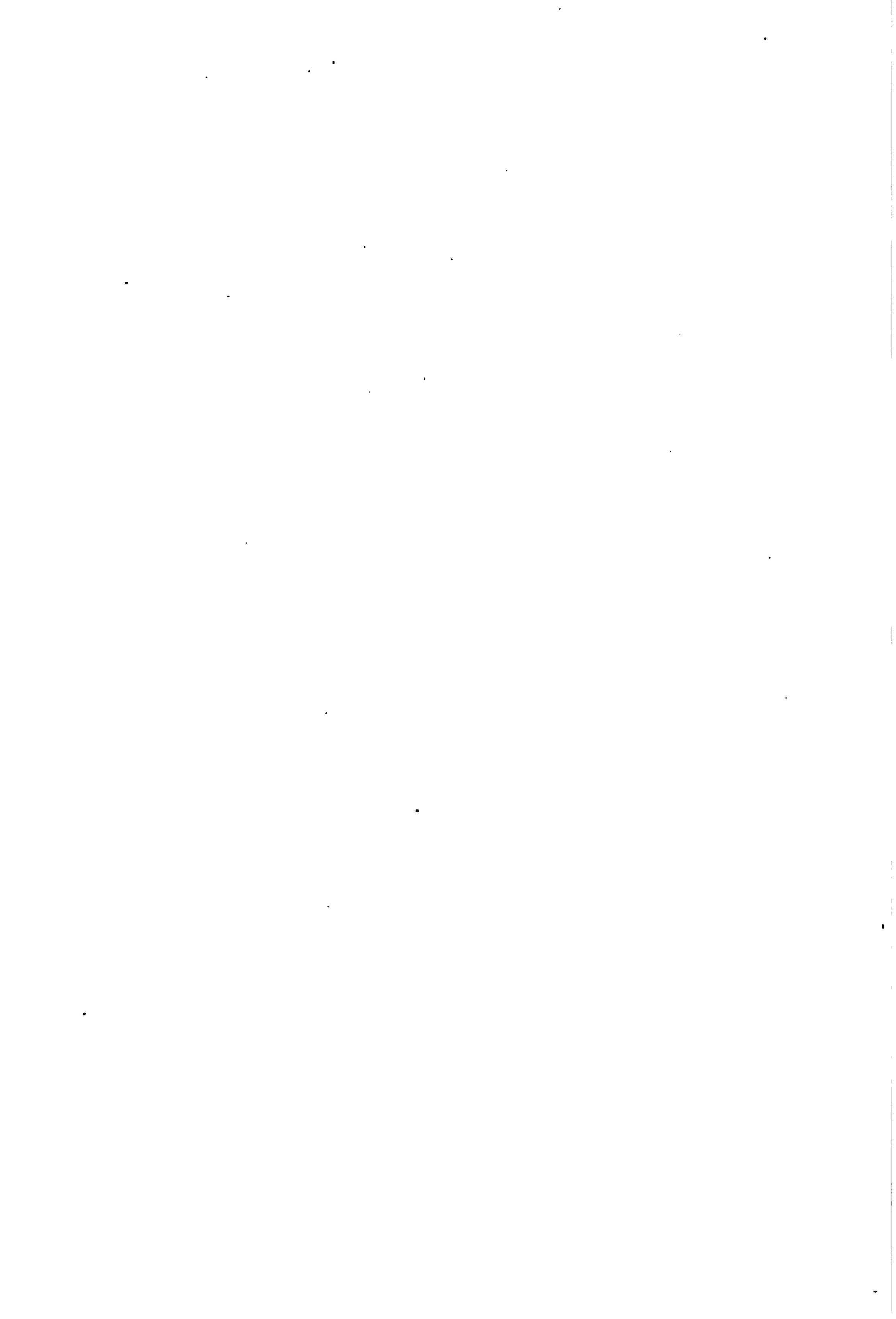
Einleitung. Seite 149—153.

Griechenland. Seite 154—267.

Italien. Seite 601—746.

Erstes Buch.

Der Orient.



Einleitung.

Die Wiege der Menschheit ist auch die Heimat der Poesie. Die ethnographische Forschung hat diese Wiege des menschlichen Geschlechts in Australien, in Süd- und Nordamerika und in Afrika gesucht; sie ist aber schließlich doch wieder in die alte Welt zurückgekehrt, um dort den Schöpfungsherd der Menschheit zu finden. So gilt noch immer das weite Ländergebiet zwischen den Quellen des Nil und des Hoangho als der älteste Sitz der Völker und ihrer Kultur. Ob diese Kultur zuerst in China oder in Babylon oder in Ägypten geblüht hat, ist eine Frage, die wohl noch lange auf ihre Entscheidung harren muß, wenn eine solche überhaupt je möglich sein wird. Es ist aber wahrscheinlich, daß in diesen drei Ländergebieten das Kulturleben ziemlich gleichzeitig erwacht und zur Blüte gelangt ist. Alle Völker des Orients kennen die Sage vom Paradiese. Es spielt sich in dieser Sage etwas von der Wehmut des Menschen ab, der sich nach den Tagen seiner Kindheit zurücksehnt. In dieser Sage liegt aber auch der Kern aller Poesie. Das Paradies der Menschheit ist auch das der Dichtung. Aber die Menschen gelangten erst zur Erkenntnis, als sie aus diesem Paradiese längst vertrieben worden waren. Da lenkten die unabweislichen Bedürfnisse des Lebens und der eingeborne Trieb zur Arbeit den Sohn der Erde auf die ihn umgebende Natur. Damit war aber auch der Anfang alles geistigen Lebens gegeben. Als die Menschen zuerst von ihren Bergen herunterstiegen, als sie die Natur in dem Wechsel und Wandel ihrer Erscheinungen kennen lernten, bildete sich in ihnen das Bedürfnis aus, die Kräfte dieser Natur sich dienstbar zu machen. Dies war der Anfang der Kultur. Im Ringen mit den Naturkräften, das oft siegreich, lange aber noch vergeblich schien, erwachte in dem Menschen die Ahnung eines höhern Seins, der Gedanke an den Lenker und Leiter dieser Kräfte der Natur. Gläubig lernten sie eine höhere Macht verehren. Und dieser Glaube ward ihnen Stab und Stütze. Die religiöse Idee war nicht nur eins der ersten Bildungsmittel der Gesellschaft, sie wurde auch die Quelle alles poetischen Empfindens. Ehe sie noch die Formen ihres eigenen Lebens dichterisch auffassen lernten, wendeten sich die Menschen mit allen idealen Stimmungen zu ihren Göttern; bei diesen suchten sie Schutz und Hilfe, diesen brachten sie ihren Dank, ihre Liebe und wohl auch gelegentlich ihren Haß, kurz alle Empfindungen, die über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehen, die aus dem Reich der Phantasie stammen, entgegen. Verschiedene Stufen der Entwickelung hatte aber die älteste

Geschichte des Menschengeschlechts durchzumachen, ehe sie auf die Höhe dieser Erkenntnis gelangte. Der Geselligkeitstrieb schuf die Familie, die Not des Lebens den Stamm, das höhere Bildungsbedürfnis das Volk.

Schon im ersten Dämmerschein geschichtlichen Lebens treten uns große Völker mit einem solchen höhern Bildungsgrad entgegen: Die Chinesen, die Inder und Ägypter. Die Urgeschichte ihrer Kultur ist in völligem Dunkel vergraben; sie füllt zweifellos eine lange Reihe von Jahrhunderten langsamer Entwickelung aus, die vielleicht sogar aus einer Quelle hervorgegangen ist, und deren Verbindungsglieder die vergleichende Wissenschaft in den Sprachen, mythologischen Vorstellungen und poetischen Stoffen der alten Völker gefunden zu haben glaubt.

Aber nicht von diesen Völkern allein ist die geistige Entwickelung fortgeführt worden. Das chinesische, vielleicht das älteste Kulturvolk, scheidet sogar im Laufe der Zeit völlig aus diesem Kreise. Vielmehr sind es zwei große Rassen, die die Kultur des Altertums zur Blüte bringen: die indo-europäische und die semitische. Zu der erstern gehören die Inder, Ägypter, Perser, Griechen und Römer, zu der zweiten die Hebräer und Araber. Griechenland und Rom bilden aber eine Welt für sich, die Welt der Antike, während den genannten Völkern jener zwei Rassen mit ihren stammverwandten Nachbarvölkern, den Babyloniern, Assyriern, Phöniziern, u. a. die Poesie des Orients ihre Reife und Blüte zu danken hat.

Aber es sind darum doch keine Rassengegensätze, welche in dieser Poesie zu Tage treten. Es geht vielmehr ein gemeinsamer Grundzug durch die orientalische Dichtung; die Phantasie ist ihr Haupthebel und der Gedanke steht, sofern er nicht von ihr beherrscht wird, stets im Einklang mit ihr. Die Einheit des Geisteslebens in Sprache und Idee charakterisiert die orientalische Kultur in ihrem ganzen Verlauf; sie bedingt ihre Blüte, und erst ihr Verfall zerstört auch das poetische Leben der alten Welt. Daneben herrscht aber eine völlige Freiheit des dichterischen Empfindens, das noch nicht durch Kunstgesetze gebunden scheint; alle Gefühle und Empfindungen, vom stärksten Realismus der Naturerscheinung bis zum höchsten Ideal der subjektiven Vergeistigung der Gottesidee, ringen in der Poesie des Orients nach Gestaltung und finden in ihr dichterischen Ausdruck. Poesie und Mythus bedingen sich; Poesie und Religion ergänzen sich. Demgemäß schafft sich der poetische Gedanke bei den einzelnen Völkern sein eigenes Bett. Hier ist es die Weisheit, die er als Grundlage alles höhern Seins preist, dort die Wahrheit, die er triumphierend auf den Schild hebt; bei dem einen Volke wird die Schönheit als das tiefste Element des Daseins verherrlicht, während ein viertes in der Freiheit Kern und Stern seines Lebens gefunden hat. Bei diesen herrscht der theoretische Prozeß in sich ruhender Beschaulichkeit vor; sie sind mit Recht als passive Völker im Geschichtsleben des Geistes bezeichnet worden im Gegensatz zu den aktiven Völkern, bei denen ein Zug nach Befreiung im Ringen mit allen feindlichen Elementen der Natur, des Lebens und der Geschichte hervortritt. Überall aber ist es doch ein gewisses sentimentales Ideal, das der Poesie des Orients vorschwebt, wie verschieden auch der Charakter der Völker und ihrer poetischen Entwickelung sonst sein mag.

In China beruht das poetische Ideal auf einem Zug von Familienpietät, die in der Geschichte dieses großen Reiches ihren getreuesten Ausdruck findet. In Indien ist es die Geschlechtsliebe, welche von den Dichtern in allen Tonarten gepriesen wird, in Ägypten hauptsächlich der Totenkultus, der die winzigen Spuren poetischen Empfindens zu Tage fördert; bei den Hebräern dagegen die Religion, welche alles dichterische Leben in ihren Bann fesselt. Alle übrigen Völker schließen sich, je nach dem Gange ihrer Entwickelung, nach ihrer Sprache und Eigenart, diesen Hauptvölkern des Orients an. Mit China hält Japan gleichen Schritt; von Indien her stammt Persiens und Arabiens Weisheit; Ägypten übt den größten Einfluß auf die Hebräer, die endlich berufen sind, den Orient mit dem Occident zu verbinden, und bei denen die Weltanschauung des Orients zur höchsten Entwickelung gelangt.

Aber das ganze Leben dieser Völker — mit einer einzigen Ausnahme — ihre Weltanschauung und ihr Kunstideal, ihr Glaube und ihre Dichtung, ist, wie gesagt, von einem phantastischen Grundzug durchdrungen. Mythus und Symbol, Kunst und Glaube sind von dieser Phantasie ausgefüllt, deren buntes lebhaftes Farbenspiel die wichtigste charakteristische Eigenart aller orientalischen Poesie ausmacht. So haben die ältesten Reiche der Poesie im Grunde genommen doch nur ein Schönheitsideal, das von der ewig beweglichen, immer neuen, seltsamen Tochter Jovis, seinem Schoßkinde, der Phantasie, mit unbeschränkter Freiheit beherrscht wird.

China.

Nicht wegen ihres höhern Alters und auch nicht etwa einer tiefern Bedeutung wegen wird die Litteratur des chinesischen Volkes gemeinhin in jeder Gesamtdarstellung des Entwickelungsgangs der Weltlitteratur an die Spitze gestellt. Sie verdankt vielmehr diese Auszeichnung nur dem Umstand, daß sie wohl die selbständigste Litteratur des Altertums ist, daß sie keine Beziehungen zu anderen hat und keinen nennenswerten Einfluß auf das geistige Leben der Völker des Altertums ausgeübt hat. Damit ist auch schon der Charakter dieser Litteratur im wesentlichen angedeutet. Sie ist das getreue Spiegelbild des chinesischen Lebens und des Volkscharakters, dessen Ideal Ordnung, Fleiß, Selbstgenügsamkeit, nüchterne Verständigkeit gewesen ist, und das es im Affekt höchstens zu einer gewissen Sentimentalität, niemals aber zu einem dichterischen Phantasieleben gebracht hat. Das patriarchalische Prinzip, das schließlich in dem Gefühl der Ehrfurcht vor dem Kaiser gipfelt, ist die Seele des chinesischen Staatslebens geworden und geblieben. Es ist der erste und letzte Grund aller Lebensgestaltungen in diesem Volke. Aber es ist auch der Grund seiner Abschließung, seiner geistigen Ohnmacht, seiner unverrückbaren Stabilität geworden.

Schon die geographische Lage des Landes ermöglichte eine starre Abschließung vor der Außenwelt, deren Bewohner von den Chinesen als Barbaren und Teufel angesehen wurden. Im Osten ans Meer grenzend, im Westen an ungeheure Sandwüsten, im Süden und Südwesten an unwirtbare Gebirgsländer mit halbwilder Bevölkerung, im Norden endlich an riesige Bergketten, durfte China im Gefühl völliger Sicherheit und Unnahbarkeit wohl die übrige Welt ignorieren und in seiner beispiellosen Sonderstellung Jahrtausende lang verharren. Auch gab der Boden des Landes von jeher, was seine Bewohner für ihr Dasein bedurften. China ist reich an Erzeugnissen und lehnte stolz jede Einfuhr fremder Bodenerzeugnisse und Industrieprodukte ab. So bildete das Land stets eine Welt für sich. Im Altertum ist das chinesische Volk wohl das einzige, von dem man behaupten darf, daß es seine Erkenntnisse nur aus sich selbst geschöpft habe. Das Alter der chinesischen Kultur ist in der That ein mythisches. Nach seinen sonst so zuverlässigen und treuen Geschichtschreibern reicht dieselbe bis in eine geschichtslose Zeit zurück. Sieht man aber von diesen Übertreibungen ab, so ist dieses Alter jedenfalls ein sehr hohes, und der Entwickelungsgang der chinesischen Kultur umfaßt wohl beinahe viertausend Jahre, innerhalb welcher dieses Volk auf dem Gebiete seines Schrifttums und der Wissenschaften fast beständig in seiner eigensinnigen Isolierung verharrte. Zäh und fest hängt der Chinese noch an der ersten Stufe, auf welcher sich die menschliche Gesellschaft in Familien zu

gliedern begonnen hat; das Grundprinzip seines Lebens und seiner Geschichte ist die unbedingte kaiserliche Macht, welche sich auf den Rechtssatz gründet, daß der Kaiser ja der Vater des Landes sei.

Auch seine Sprache ermöglichte dem Chinesen eine solche hermetische Abschließung von dem gesamten Kulturleben der Menschheit. Der Bau dieser Sprache ist ein merkwürdiger. Sie ist unter den sogenannten einsilbigen Sprachen die wichtigste und am meisten ausgebildete. Jedes Wort ist eine Wurzel und jede Wurzel wiederum ein Wort. Die Substantiva werden nicht dekliniert, die Verba nicht konjugiert, kurz, alle grammatischen Sinnbegrenzungen sind völlig ausgeschlossen. Ja, es giebt nicht einmal ein Alphabet, sondern die Sprache wird schriftlich durch eine Anzahl von Symbolen dargestellt. Die chinesische Schrift drückt also nicht den Laut der Wörter aus, sondern sie giebt jedes Wort in einem besondern, die Sache oder den Begriff darstellenden Zeichen oder Charakter. Solcher Charaktere (Sinogramme) giebt es sechs Klassen. Auf diese Weise ist ein Schatz von etwa 40 000 Zeichen entstanden; aber schon die Kenntnis von 5000 derselben reicht aus, um das klassische Schrifttum kennen zu lernen. Die Schwierigkeit, die in dem Mangel jedes Zusammenhanges zwischen Laut und Schriftzeichen besteht, hat natürlich das Studium der chinesischen Sprache wesentlich erschwert. Gleichwohl finden sich auch in dieser Sprache, deren Bau ein keineswegs festgefügter und die nicht immer in ihrer Stabilität verharrte, schüchterne Ansätze zur Wortbildung. Nicht immer reichte das Gesetz von der Stellung einer Wurzel hin, um der Sprache völlige Klarheit zu verleihen. Man mußte auch zu der Betonung seine Zuflucht nehmen, und so gelang es, aus etwa 500 verschiedenen Silben, über welche die chinesische Sprache verfügt, doch mehr denn 1500 Wörter zu gestalten. Es ist begreiflich, daß die Sprachforscher das Chinesische auf die unterste Stufe der Sprachentwickelung stellen, und daß dasselbe für die vergleichende Sprachwissenschaft so gut wie gar keine Bedeutung hat.

Nicht weniger begreiflich ist es, daß die Beschäftigung mit der Geschichte und Litteratur eines solchen Volkes lange Zeit keine besondere Anziehungskraft ausübte. Erst in unserem Jahrhundert haben englische, französische und deutsche Gelehrte „das Reich der Mitte“ auch geistig erschlossen und in seiner seltsamen Eigenart darzustellen versucht. Die Schwierigkeiten, welche mit diesem Studium verknüpft waren, schreckten allerdings viele Forscher ab. Mit Recht ist es hervorgehoben worden, daß ein Land, wo die Rosen keinen Wohlgeruch verbreiten und die Weiber keine Röcke tragen, wo die Arbeiter nichts vom Sabbath und die Beamten nichts von Pflicht und Ehrgefühl wissen, wo die Landstraßen nicht von Wagen befahren werden dürfen und die Schiffe ohne Kiel gebaut werden, wo die Magnetnadel nach Süden deutet und wo man sich nicht hinter den Ohren sondern an den Füßen kratzt, um seine Verlegenheit anzudeuten, wo der Ehrenplatz zur Linken ist und der Verstand seinen Sitz im Magen hat, wo das Hutabnehmen eine Beleidigung und Weiß eine Trauerfarbe ist, daß ein solches Land, in dem die Litteratur ohne Alphabet und die Sprache ohne Formenlehre geblieben, für die Kultur der Menschheit nur von untergeordnetem Interesse sein könne.

Wie gering aber auch der Einfluß Chinas auf den Gang der Weltkultur geblieben ist, innerhalb der Umgrenzung seiner großen Mauer, die das Symbol

seiner Abschließung bildete, hat sich die chinesische Litteratur in großen Zeiträumen einer ansehnlichen Entwickelung zu erfreuen gehabt. China ist seit jeher ein Polizeistaat mit einer stark ausgebildeten Beamtenhierarchie gewesen; die Leiter und Lenker dieser Maschine waren, sozusagen, die offiziellen Dichter, Schriftsteller und Gelehrten. Die unzähligen Prüfungen, die man im himmlischen Reiche zu bestehen hatte, um eine höhere Stufe innerhalb dieser Hierarchie zu ersteigen, bildeten die wesentlichste Veranlassung zur Begründung eines umfangreichen Schrifttums, das sich fast über alle Gebiete des Geisteslebens erstreckt und das in seiner Totalität bis heute noch lange nicht erschlossen ist.

Als sicher gilt wohl gegenwärtig die Thatsache, daß die chinesische Kultur schon zu der Zeit der Hia-Dynastie, also 2207 Jahre v. Chr., in allen Hauptpunkten bereits eine feste Gestaltung angenommen und jene Formen vorgezeichnet hatte, innerhalb welcher sie sich später so eigentümlich entwickelte. Eines der ältesten Denkmale dieser Kultur hat sogar noch ein höheres Alter, nämlich die Inschrift des Kaisers Yao (2356—2254 v. Chr.), unter dessen Regierung 2297 auch in China eine Sündflut, entsprechend der in der semitischen Überlieferung, stattgefunden haben soll.*

Eine Reihe der wichtigsten Erfindungen der chinesischen Zivilisation wird den Kaisern Fu-hi (3468 v. Chr.) und Hoang-ti (2698 v. Chr.) zugeschrieben. Der erstere gilt als der Erfinder der chinesischen Schrift. Als er einst, so geht die Sage, in der Nähe seines Hauses lustwandelte, fand er eine Schildkröte, deren ungemein schön gezeichnetes Schildwerk ihm auffiel. Er trug sie nach Haus und kam durch die Betrachtung des Tieres auf den Gedanken, sich nach dem Muster dieser Bilder mit scharfen Umrissen auf dem Panzer des Tieres im Zeichnen zu üben. So habe er den Grund zur Bilderschrift gelegt. Die chinesischen Sprachforscher unterscheiden von diesem Anfang aus sechs Entwickelungsstufen allmählichen Wachstums ihrer Sprache. Eine noch bedeutendere Stellung nimmt Hoang-ti in der Geschichte der chinesischen Kultur ein; ihm sind nach der Überlieferung das Dezimalmaß, die Zeitrechnung und die umfassende Staatsorganisation zu verdanken. Er hat zuerst auch das Tragen gelber Kleider verordnet und deshalb den Namen Hoang-ti (d. h. gelber Herrscher) erhalten. Die Nachfolger dieser großen Kaiser suchten ihr eifrigstes Bestreben darin, auf den von

*) Diese Inschrift des Yao wurde 2278 v. Chr., als der Kaiser die Gewässer abgeleitet hatte, die das Land überschwemmten, auf einem Gipfel des Chen-schan errichtet, Sie lautet in deutscher Übersetzung: „Der ehrwürdige Kaiser sagte seufzend: Gehilfen und Ratgeber, die ihr in der Verwaltung beistehet! Die großen und kleinen Inseln bis zum Gipfel, der Vögel und des Gewildes Thür und alle Gegenstände sind weit und breit überschwemmt. Ihr ersinnet (Mittel zur) Ableitung und hebet (dadurch die Überschwemmung).

Lange hatte ich mein Haus vergessen, (jetzt) ruhe ich auf dem Gipfel des Yo-tu. Durch Wissenschaft und Arbeit bewegte (ich) die Geister. Das Herz war ohne Wunden. Gehend und kommend beruhigte und bestimmte ich. (Die Berge) Chua, Yo, Tai und Chenn waren der Anfang und das Ende (meiner) Unternehmungen. Nach vollendeter Arbeit brachte ich in der Mitte (des Sommers) mit aufrichtigem Gemüte Opfer dar. Die Trübsal ist beendigt und das Mißgeschick hört auf; die Ströme des Südens fließen; Bekleidung ist da und Nahrung wird bereitet; die Welt ist beruhigt und fröhliche Reigen können (nun) immer geführt werden."



Die Inschrift des Yu. (Hager, Monument de Yu.)

ihren Vorgängern gebahnten Wegen fortzuschreiten, dabei aber an der Art und Weise der Vorfahren unwandelbar festzuhalten. So ist die althergebrachte Form des alle geistigen Regungen ausfüllenden Staatslebens in China völlig zur Herrschaft gelangt und hat jede freie Entfaltung der Kräfte verhindert. Eine solche starre Unveränderlichkeit im geistigen Leben war allerdings nur bei einem Volke möglich, das, wie das chinesische, einen fast ausschließlich auf das Praktische gerichteten Sinn hat, das weit mehr realistisch als idealistisch angelegt war, und in dessen Seelenleben die Phantasie nur eine sehr geringe Stellung einnimmt. Der Chinese ist nüchtern, fleißig, verständig, geduldig, aber auch engherzig, gleichgültig gegen fremdes Leid, ohne jeden Idealismus und ohne phantastischen Schwung.

Nach solchen Voraussetzungen bedarf es wohl nicht erst eines besondern Hinweises auf die Thatsache, daß der chinesischen Litteratur alle die Haupteigenschaften fehlen, welche für die freie Entfaltung dichterischen Schaffens unumgänglich nötig sind. Wohl ist es aber notwendig festzustellen, daß auch in China eine Blütezeit des geistigen Lebens gewesen ist, in der alle geistigen Kräfte der Nation sich ungehindert entwickeln durften. Nur daß diese Blüteperiode im Anfang ihrer Geschichte liegt und das Paradies derselben darstellt, während in der Folgezeit alles geistige Leben in festen Formen erstarrt und nur noch von dem Erbe der großen Vergangenheit zehrt. Auf die Periode des Aufschwungs folgen Jahrhunderte öder und unfruchtbarer Büchergelehrsamkeit und keine neue Erhebung des Geistes ist zu verzeichnen, in der das chinesische Volk etwa zu dichterischen Schöpfungen von irgend welcher Bedeutung sich aufgerafft hätte. So bleibt die vorwiegend lyrische Poesie der klassischen Blüteperiode in Wahrheit die einzige Gattung höherer Dichtung, die in China zu günstiger Entfaltung gelangt ist.

Das älteste bekannte chinesische Schriftwerk ist der „Y-king," das Buch der Verwandlungen. Der Urheber desselben, Wang-Wang, wurde 1150 v. Chr. wegen eines politischen Vergehens eingekerkert und tröstete sich in der Einsamkeit des Gefängnisses mit dem Entwurf eines philosophischen Lehrsystems auf Grund der von dem Kaiser Fu-hi erfundenen acht Diagramme. Diesem System liegen die Anschauungen der Chinesen von der Weltschöpfung zu Grunde, nach welchen die Materie zwei belebenden Urwesen, dem männlichen Yin und dem weiblichen Yang, ihren Ursprung verdankt, während diese selbst wieder durch das Tai-Keih, den Urquell alles Geschaffenen, ins Dasein gerufen wurden. Diese Vorstellung erfüllte in China alle Wissensgebiete. Das „Buch der Verwandlungen" stand in China stets in hohen Ehren, vielleicht weil es in seinem wesentlichen Inhalt späteren Geschlechtern absolut unverständlich war, bis der große Reformator des chinesischen Lebens, Kong-fu-tsze (lat. Confucius, d. h. der ehrwürdige Lehrer, 551—479 v. Chr.) sich der Aufgabe unterzog, es durch einen moralisch-politischen Kommentar zu erklären und für den Glauben der Nation nutzbar zu machen.

Aber nicht nur auf dieses Werk, sondern auf das gesamte Geistesleben seines Volkes erstreckte sich die Fürsorge des Meisters. Er sammelte, sichtete, und vereinigte alle klassischen Denkmäler der chinesischen Poesie, Philosophie, Geschichte und Gesetzgebung aus den vorhandenen alten Quellen. Und unter dieser Redaktion sind sie mit ziemlicher Treue überliefert worden. Kong-tsze

war Sittenlehrer und Philosoph zugleich, aber kein Religionsstifter. Das, was man gemeinhin „die Religion des Confucius“ nennt, ist nichts als die uralte chinesische Staatsreligion, die Confucius in weiser Selbstbeschränkung unangetastet ließ, und die Himmel und Erde als die höchsten Wesen anerkannte, jenen als den Urquell alles Lebens, diese als die Spenderin aller Kräfte des Himmels. Der Ahnenkultus spielte in diesem Glaubenssystem eine hervorragende Rolle; in dieser Beziehung hatte der geringste Chinese dasselbe Recht wie der vornehmste. Sonst aber hatte das Volk keinen andern Glauben als den an den Kaiser, den „Sohn des Himmels,“ und an die Regierung. Confucius änderte an diesen Grundlagen des religiösen und staatlichen Lebens nichts Wesentliches; er suchte vielmehr seine Aufgabe darin, „durch Sichtung und neue Bearbeitung schriftlicher Denkmäler aus alter Zeit wie durch mündliche Einwirkung auf Geist und Gemüt des jüngern Geschlechtes eine bessere Zukunft vorzubereiten.“



Confucius. Nach einem chinesischen Original. (v. d. Gabelentz, Confucius.)

Von seinen Jüngern stehen in erster Reihe Meng-tsze (lat. Mencius, c. 350 v. Chr.) und Tseng-tsze. Meng-tsze hat in seinen Schriften, die gleichfalls zu den klassischen gezählt werden, die Lehre seines Meisters erweitert und verbreitet, während Tseng-tsze die wichtigsten Lehren der Moral und Staatsweisheit, wie er sie selbst noch aus des Meisters Munde vernommen, bündig zusammenfaßte und an dieselben seine eigene Erläuterung knüpfte. Im Gegensatz aber zu Confucius und seiner Lehre stand dessen älterer Zeitgenosse Li-Pe-jang, gewöhnlich Lao-tsze genannt, ein origineller Denker, der seine eigenen Wege ging und in dem „Tao“ (Weg) ein höchstes Wesen als Schöpfer der Körperwelt in einer Sprache „voll platonischer Hoheit und Unverständlichkeit“ lehrte. Das Glaubensbuch Lao-tsze's, der „Tao-te-king“ (das Buch der

göttlichen Tugend) lehrt dieses rein geistige Wesen, das der Urgrund alles Seins ist. Aber die Lehre des Lao-tsze war doch so dunkel, daß sie die verschiedensten Deutungen zuließ und die seltsamsten Wandelungen bis zum krassen Aberglauben erfahren hat. Von seinen Anhängern ist der berühmteste Tschuang-tsze (368 v. Chr.), der in seinem „Nan-hoa-king" die Lehre des Meisters weiteren Kreisen erschloß. Für seinen Geist ist allein schon die eine Sentenz des Buches charakteristisch: „Unser Leben hat seine Grenze; die Erkenntnis aber ist ohne Grenzen." In der Schule des Lao-tsze ist eine gewisse Opposition gegen die chinesische Staatsomnipotenz nicht zu verkennen, zugleich auch eine Opposition gegen Confucius und seine Lehren. Als dann, etwa im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung, der Buddhismus aus Indien nach China gelangte, schuf auch er sich eine große Schar von Anhängern und eine überaus reiche Litteratur. Um das Jahr 540 n. Chr. konnte ein chinesischer Herrscher bereits eine einheimische buddhistische Bibliothek von 5400 Bänden zusammenstellen. Ja eine Auswahl der klassischen Litteratur Chinas, mit allen wichtigen Kommentaren und Ergänzungen, die auf Befehl eines neuern Herrschers zusammengestellt wurde, sollte 163 000 Bände umfassen, von welchen bis zum Jahre 1818 auch wirklich 78 731 erschienen sind.

Aus diesem ungeheuern Bücherwust treten aber nur einige Bücher von kanonischer Bedeutung nicht nur für das chinesische Leben, sondern auch von Wichtigkeit für die Erkenntnis dieser Litteratur hervor. Es sind die fünf King (d. h. Gewebe, Dauerndes, Werk hochweiser und heiliger Personen) und die vier Schu (d. h. Buch), welche die Grundlage der chinesischen Litteratur bilden. Dem bereits genannten „Y-king", dem ältesten dieser Werke, folgt der „Schu-king" (d. h. Buch der Geschichte), welches bis auf die Zeit Noahs zurückgreift und Chroniken aus den Dynastien Yu, Hea, Shang und Chow, von 2400—721 v. Chr. enthält. Der Inhalt dieses Werkes erstreckt sich auf alles, was einem Sohne des Reiches der Mitte als wissenswert erscheinen mußte. Besonders aber ist es die Fundgrube für alles Wichtige auf dem Gebiete chinesischer Staatsweisheit, politischer Geschichte, der Kultur, des Kriegswesens, der Astronomie und der Musik. Die Darstellung ist in Dialogform zwischen den Kaisern und ihren Räten. „Die Tugend", so sagt z. B. der Minister Yih zum Kaiser gewandt, „ist die feste Grundlage jeder Regierung. Beim Fürsten bekundet sie sich in der Fürsorge für sein Volk, namentlich in der Beschaffung der ersten physischen Existenzmittel wie Wasser, Feuer, Metalle, Getreide u. s. w. Auch muß der Herrscher darauf bedacht sein, die Menschen zur Tugend zu führen und sie vor allen das Leben und die Gesundheit beeinträchtigenden Einflüssen zu bewahren. Willst du sie warnen, so gebrauche sanfte Worte, willst du strafen, so thue es mit Nachdruck." Und ein andermal: „Hüte dich vor falscher Scham und gestehe es ein, wenn du Irrtümer begangen hast; diese werden sonst zu Verbrechen an deinen Unterthanen."

Das dritte der kanonischen Bücher ist für die Kenntnis der chinesischen Litteratur unstreitig das wichtigste und wertvollste. Es ist der „Schi-king" (Buch der Lieder), die große Sammlung von Gesängen, Hymnen und Volksliedern, die das Leben der gelben Rasse in allen Beziehungen und Wandlungen während vieler Jahrhunderte wahr und getreu darstellen. Ehe wir zur Schilderung des-

selben übergehen, möchten wir noch kurz die anderen, weniger bedeutsamen Bücher dieser heiligen Sammlung erwähnen, von denen das vierte, „Tschün-tshiëu" (das Frühlings- und Herbstjahrbuch) heißt, das mit ziemlicher Sicherheit auf Confucius selbst als Verfasser zurückgeführt wird. Es ist nichts als eine dürre Aufzählung historischer Thatsachen im dürftigsten Chronistenstil während eines Zeitraums von 240 Jahren. „Von irgend welcher stilistischen Gewandtheit, von lebendiger psychologischer Charakterschilderung oder subjektivem Urteil und überhaupt irgend einem ethischen Standpunkt ist nirgends die leiseste Spur zu finden." Das fünfte Werk endlich ist der „Li-ki" (Ritualienbuch), das natürlich von der höchsten Bedeutung für das chinesische Leben wurde und den tiefgehendsten Einfluß ausgeübt hat. Geht doch die ganze Seele des Chinesen völlig in dem Zeremoniell auf, das hier mit peinlichster Genauigkeit für alle erdenklichen Fälle des privaten und allgemeinen Lebens vorgeschrieben wird, so daß man von diesem Werk wohl mit Fug sagen konnte, es sei die treueste Selbstschilderung des ureigenen Wesens, die je ein Volk durch einen seiner Stimmführer von sich entworfen habe. Auch die zartesten Regungen der Seele, soweit von solchen bei dem Chinesen überhaupt die Rede sein kann, werden in ein festes Zeremoniell gebannt; ja es giebt keine denkbare Wechselbeziehung zwischen Sterblichen, für die in diesem Werk nicht ein Paragraph sich vorfände.

Zu den klassischen Werken gehören auch, wie gesagt, die vier Bücher, welche von den Schülern des Confucius verfaßt sind und die als das getreueste Bild chinesischen Lebens und seiner Kultur während vieler Jahrhunderte gelten können, nämlich „Ta-hio" (die große Lehre), das heißt die Kunst, die Völker klug und gerecht zu regieren, dann „Tschong-yong" (die Lehre vom Schlechten, Niedrigen), von Tsze-sze, einem Enkel des Weltweisen, verfaßt, und so recht charakteristisch für die chinesische Weltanschauung, indem darin die Lehre von der rechten Mitte in jedem Lebensverhältnis als die einzig wahre Weisheit eindringlich gepriesen wird, ferner „Lün-yü" (Gespräche), Aussprüche und kurze Unterredungen des Confucius mit seinen Schülern enthaltend, die sich um Religion, Sittlichkeit, Politik, Ritual und Lebensklugheit drehen, und endlich „Meng-tsze," das Lebenswerk des gleichnamigen Philosophen, dem fast die gleiche Verehrung wie dem Meister gezollt wird, und dessen Schriften die Grundlage der Morallehre für China geworden sind.

Wenden wir nun dem „Schi-king," dem nationalen Liederschatz des chinesischen Volkes, die Betrachtung zu, so zeigt schon die Geschichte seiner Entstehung und Verbreitung, welche Bedeutung die Poesie bei diesem Volke in alten Zeiten hatte. Die ältesten seiner Lieder reichen in vorhistorische Zeiten zurück, wo China noch aus kleinen Vasallenstaaten bestand, die durch fleißigen Betrieb des Ackerbaues frühzeitig auf eine hohe Kulturstufe gelangt waren. Ein jugendfrisches, ideales Streben erfüllte damals das Volk. „Die Würde des einfachen patriarchalischen Daseins, das Entzücken für die Schönheit der Natur, die kindliche Freude an den Kulturarbeiten, die Innigkeit der Regungen eines sanften, begierdelosen, humanen Gefühls, die Begeisterung über die sittliche Hoheit einzelner hervorragender Thaten gaben der Poesie einen reichen lyrischen Gehalt, den sie mit naiver Frische ausdrückte." Das Lied war Volkslied. Und die

Beherrscher des Reiches erkannten sehr bald den Wert und die Bedeutung einer solchen Dichtung für die Kultur des Volkslebens. Die Vasallen mußten auf ihr Geheiß von Zeit zu Zeit am Hofe des Kaisers erscheinen und dahin die neuentstandenen Volkslieder, die in ihrer Provinz inzwischen bekannt geworden waren, mitbringen. Der Kaiser ließ sie dann durch seine Hofgelehrten prüfen, und diejenigen Lieder, welche als Sittenzeugnisse des Landes allgemeinen Beifall fanden, wurden bei feierlichen Anlässen gesungen und in der kaiserlichen Bibliothek aufbewahrt. So erscheint das Volkslied bei den Chinesen zugleich in seiner dichterischen und politischen Bedeutung. Wie aber der nationale Liederschatz durch eine Art polizeilicher Fürsorge entstanden, so erstarrte auch die dichterische Gestaltungskraft gerade wiederum durch diese politische Kontrolle. In einer Zeit des Verfalls sammelte Confucius den Liederborn seines Volkes und wählte 311 Gesänge aus, die somit eine gewisse Weihe und mit der Lehre des Meisters zugleich die höchste Autorität erlangten. Durch diese Kanonisierung ist freilich jeder Fortschritt und jede Entwickelung auch auf poetischem Gebiete gehemmt worden. Aber auch über den „Schi-king" kam, kaum dreihundert Jahre nach des Sammlers Tode, eine große Gefahr. Der Kaiser Schi-hoang-ti, ein gewaltthätiger Autokrat, eröffnete 213 v. Chr. einen förmlichen Vertilgungskrieg gegen das gesamte Schrifttum der Vergangenheit und die Lehre des Confucius, durch welche er sich in seiner Herschsucht beengt fühlte. Er ließ durch alle Provinzen seines Reiches den Befehl ergehen, daß jedermann, was er an Büchern überhaupt besitze, sofort den Flammen übergeben müsse. Wer aber das Buch der Lieder oder das Buch der Geschichte auch nur namentlich erwähnte, der sollte sein Leben verwirkt haben. Mit äußerster Grausamkeit wurde der Befehl auch wirklich ausgeführt, und es unterliegt keinen Zweifel, daß in jener Zeit das Wertvollste aus dem alten Schrifttum untergegangen ist.

In den Geistern der Überlebenden konnte der Tyrann freilich die Erinnerung an den alten Liederschatz nicht austilgen. Schon unter der Herrschaft eines folgenden Kaisers fanden sich in China Männer, welche den „Schi-king" auswendig kannten und aus dem Gedächtnis wiederum aufzeichneten. Es ist charakteristisch, daß ein Teil des Werkes, wie die Sage berichtet, nach dem Diktat eines Blinden niedergeschrieben wurde, während ein anderer Teil seine Fortexistenz einem jungen Mädchen verdankte, das die schönsten Liebeslieder im Gedächtnis aufbewahrt hatte, so daß also auch das himmlische Reich der Mitte seine Homeridenschule und seine Rhapsodenzeit zu verzeichnen hat. Der Text des Mao (c. 129 v. Chr.) wurde schließlich als der maßgebende von den Gelehrten anerkannt, und in diesem ist das Liederbuch auf unsere Tage gekommen, ein treues Zeugnis von der poetischen Schaffenskraft des chinesischen Volkes.

Der „Schi-king," wie er gegenwärtig vorliegt, zerfällt in vier große Abteilungen, die nach der Entstehung und Verwendung der Lieder geordnet zu sein scheinen. Der erste Abschnitt ist „Kuo-fung" benannt, d. h. was die Lieder durchweht, in ihnen gebräuchlich, Sitte ist, also das Landesübliche; er umfaßt 159 Lieder aus fünfzehn Feudalreichen. Der zweite Teil heißt „Siao-ja," d. h. die kleine Erhabenheit, der dritte „Ta-ja," d. h. die große Erhabenheit. Beide Abschnitte enthalten Lieder, die bei Hofe zu festlichen Gelegenheiten gesungen worden.

Der vierte Teil endlich wird „Sung" (Feiergesänge) benannt und enthält Oden und Hymnen auf die Ahnen, die bei Opfern gesungen worden. Die ganze Sammlung, obwohl sie zu verschiedenen Zeiten entstanden — einzelne Lieder reichen bis in das 18. Jahrhundert v. Chr. hinauf — giebt ein unschätzbares Bild von der Blütezeit altchinesischer Kultur. Sie beweist uns, daß es eine Zeit gegeben, wo dieses chinesische Leben noch ein frisches und freies gewesen, ein harmloses patriarchalisches Stillleben von einfacher Lebens- und Denkweise, von heiterer Empfindung oder auch von klagender Sentimentalität durchweht. Eine lachende, flimmernde, klingende Welt eröffnet sich unseren Blicken; wir schauen in das Frühlingsleben einer Poesie hinein, die die reinsten lyrischen Empfindungen in bunten, zierlichen Farben darstellt. Daneben herrscht aber schon das Gefühl der Ehrfurcht, der Bewunderung des Heiligen vor, das für die spätere Entwickelung so verhängnisvoll werden sollte. Die Lieder sind vorzugsweise lyrischen Inhalts, nur selten treten epische Ansätze hervor. Es sind Lieder der Freude am Naturleben, der stillen Beseligung an der Arbeit, des Familienglücks, aber auch der Sorge und Not im Kampf um das Leben, Hymnen des Dankes für den Sohn der Erde, aber auch Klagelieder über des Landes Verödung, über unglückliche und verkannte Liebe, über den Druck der Herrschaft, über das verlorene Glück. Ja die Klage wird sogar in einem großen Teil der Lieder der vorherrschende Grundton, die ohnmächtige, sentimentale Klage, die in der despotischen Verfassung des Reiches und in den Sitten der Nation ihren Grund hat. Mut und Kraft finden sich nirgends in den Liedern, auch nicht im Leben des Volkes. Es ist in der chinesischen Geschichte ebensowenig wie in der chinesischen Poesie vorgekommen, daß irgend jemand für eine große Sache gestorben ist, oder den Tod mehr geliebt hat als das Leben. Alles atmet Demut, Unterwürfigkeit; nirgends wird der Mensch aufgerufen, sein eigenes Recht zu wahren. Jeder Versuch aber nach dieser Richtung hin wird im Leben wie in der Dichtung nicht etwa vom höhern Selbstgefühl, sondern nur von der Verzweiflung eingegeben.

So ist der poetische Wert dieses Liederbuchs ein ungleicher. „Nicht selten treffen wir edle ungekünstelte Gefühle und eine einfache Erhabenheit, die mit unnachahmlicher Kraft des Ausdrucks gepaart ist." Nicht selten aber auch nüchterne und dürre Schilderungen, Hymnen ohne jeden poetischen Schwung und Kriegslieder ohne Maß und Kraft des Ausdrucks, die schon den Geist jener stumpfen Unterwürfigkeit und des starren Formendienstes atmen, in welchen schließlich alles selbständige dichterische Empfinden untergehen mußte.

Was endlich die Form dieser Lieder anbelangt, so sind sie gewöhnlich in Strophen abgeteilt, die meist eine gleiche Verszahl haben und sämtlich gereimt sind. Eine besondere Eigentümlichkeit derselben ist der Wiederklang, indem sich der Gedanke der ersten sehr oft in einer zweiten und dritten Strophe wiederholt, während kleine Änderungen ihm doch eine neue Färbung geben. Die Lieder waren eben für den Gesang bestimmt, und die Wiederholung der Melodie mußte dem Ohr des Hörers wie dem Sänger wohlthun.

Die schöpferische Kraft tritt natürlich in den einfachen, ungekünstelten, aber tiefempfundenen und zarten Liedern der Frühzeit am meisten hervor, während in den später folgenden das Versiegen dieser schöpferischen Kraft nur zu deutlich

sich geltend macht. Die Empfindungen, von denen das Leben der Chinesen erfüllt war und die hier zu poetischem Ausdruck gelangen, sind dieselben wie die jedes andern Menschen und jeder andern Nation auf gleicher Kulturhöhe. Wenn wir die Klagen des Mädchens über den Abschied von ihrem Geliebten, des Jünglings über die Untreue seines Mädchens, wenn wir die Lieder höchsten Liebesglücks und tiefsten Liebesleids, der Sehnsucht und der Befriedigung im häuslichen Glück, im stillbefriedeten Eheleben, in der Freude an den jungen Sprossen des Hauses, sodann die Oden zum Preise der höchsten Himmelsgewalt, die Hymnen auf das Leben edler Fürsten, das Lob ihrer Güte und Fürsorge, aber auch die bangen Klagen über Druck und Verrat an der Freiheit, über leichtsinnige Beamte und betrügerische Hofdiener, über den Verfall des Geisteslebens und den Niedergang der Kultur, in diesem „Schi-king" verfolgen, so ist es uns, als läsen wir in dem Buch der Lieder eines modernen Dichters und wir gelangen zu der Überzeugung, die die Litteraturgeschichte auf jeder ihrer Seiten durch gewichtige Beweise erhärtet, daß das menschliche Herz zu allen Zeiten und unter allen Zonen dasselbe gewesen und auch geblieben ist. Alles mag mit dem Klima und der Rasse sich ändern: Sitte, Sprache, Religion, Politik; aber die gleichen Leidenschaften erfüllen den Barbaren wie den Sohn der Kultur, den Beduinen in seinem Zelt wie den Europäer in seinem Hause. Zu allen Zeiten und in allen Ländern ist es deshalb vor allem die Liebe gewesen, welche als das Hauptobjekt für die Poesie gewählt wurde.

Die Lieder der Liebe, der glücklichen wie der verzweifelnden, bilden auch den anziehendsten Teil des „Schi-king." Wie anmutig klingt es, wenn ein Dichter Thai-ssé's Liebe mit dem Baum, dessen Zweige niederhängen, und dem Gerank des Ko, eines bohnenartigen Gewächses, in folgendem Liede vergleicht:

Im Süden stehen Hängebäum',
Und Ko-Gerank umschlinget sie.
Sie freut sich nur des hohen Manns,
Und Glückes Füll' umringet sie.

Im Süden stehen Hängebäum',
Und Ko-Gerank bedecket sie.
Sie freut sich nur des hohen Manns,
Und Glückes Fülle schmecket sie.

Im Süden stehen Hängebäum',
Und Ko-Gerank umwindet sie.
Sie freut sich nur des hohen Manns
Und Glückes Fülle findet sie.

Und wie zartsinnig ist des Mädchens Bitte an den Geliebten von einem andern Poeten wiedergegeben worden:

Ich bitte, Tschung-tse, höre mich!
Steig' nicht in unser Dörfchen her,
Zerbrich nicht unsre Weidenpflanzen mehr!
Wie wagt' ich es und liebte dich?
Vor meinen Eltern fürcht' ich mich.
Du, Tschung, kannst mir im Sinne sein,
Doch vor der beiden Eltern Reden
Muß ich der Furcht wohl inne sein.

Ich bitte, Tschung-tse, höre mich!
Steig' über unsern Wall nicht wieder,
Brich nicht die Maulbeerpflanzen nieder!
Wie wagt' ich es und liebte dich?
Ich fürchte meine ältern Brüder,
Du, Tschung, kannst mir im Sinne sein,
Doch vor der ältern Brüder Reden
Muß ich der Furcht wohl inne sein.

Ich bitte, Tschung-se, höre mich!
Steig' nicht durch unsern Gartenzaun,
Brich nicht die Sandelpflanzen, die wir bau'n!
Wie wagt' ich es und liebte dich?

Der Leute Reden fürcht' ich, die es schau'n.
Du, Tschung, kannst mir im Sinne sein,
Doch vor der Leute vielem Reden
Muß ich der Furcht wohl inne sein.

Nicht weniger tief empfunden sind aber auch die Lieder zum Preise der Gattin, des tugendhaften Weibes, des stillen Eheglücks und die Klagen über das Gegenteil, wie etwa die folgende:

Die Pflanze Fong bricht man ab,
Die Wurzel in der Erde bleibt,
Fällt Tau und Regen drauf herab,
Die Pflanz' aufs neue Sprossen treibt.
So auch ein treues Weib:
Wie kummervoll ihr Herz,
Den Gatten doch verläßt sie nicht,
Und heiter ist ihr Angesicht,
Ihn aufzumuntern tief im Schmerz.

Auch die Freuden der Geselligkeit pries das alte Volkslied der Chinesen in anmutiger Weise:

Auf den Wipfel fliegt die Taube,
Ruft der andern schmeichelnd zu:
Das sind Vögel unter'm Laube,
Und ein Mensch, ein Mensch bist du.
Wenn die Vögel sich bestellen,
Lad'st du dir nicht auch Gesellen?
Selbst der Weltgeist fordert auf dazu!

Aber nicht immer ist das Leben der Chinesen bei ruhiger Arbeit, im häuslichen Eheglück oder im trauten Freundeskreise so idyllisch und friedlich geblieben. Es kamen Zeiten der Überkultur, der Unterdrückung durch Despoten, wilder Kriege mit den Nachbarvölkern. Aus solchen trüben Tagen tönt die Klage eines Dichters über das schamlose Treiben in der Residenz des Himmelssohnes herüber:

Des Himmels Macht verspottet uns,
Und unser Glanz weicht seinem Blitz:
Er wirft den Herrn vom Thron herab,
Den wir erhoben auf den Königssitz.

Des Reiches Acker giebt er hin
Heuschrecken, die nur nährt der Raub,
Die Wurzel stirbt, der Halm verdirbt,
Es sind die Ähren welk und taub.

O armes Reich! wie bist du doch
In tiefste Not hinweggerafft!
Wir riefen gern den Himmel an,
Jedoch es mangelt uns an Kraft.

Von den Chinesen selbst wird das Buch der Lieder mit den Wurzeln eines Baumes verglichen, der unter der Han- und Wei-Dynastie sich mit Laub bedeckte und unter der Herrschaft des Thang (618—907) erst zur Blüte gelangt. Die Litteraturgeschichte kann dieses Urteil nicht unterschreiben. Sie sieht in der Liederdichtung des „Schi-king" vielmehr die Blütezeit des Volkspoesie, während sie in der Renaissancelyrik der Poeten jener zweiten Epoche nur eine Kunstdichtung erblickt, die sich an die alten Vorbilder anlehnt, ohne ihre Klarheit und Innigkeit erreichen zu können. Das goldene Zeitalter der chinesischen

Litteratur ist nur das der Lyrik. Der einzige Fortschritt liegt in der größern Sorgfalt, die auf die Form verwandt wird. In der Wahl der Stoffe ist eher ein Rückschritt zu verzeichnen. Die bedeutendsten Dichter dieser Periode sind im ersten Jahrhundert Thu-fu und Li-thai-pe, welchen etwa ein Jahrhundert später noch Wang-Wei sich zugesellt. Ihre Lieder sind nicht ohne Anmut im Gedanken wie in der Form; aber die beständige Rücksicht auf die klassischen Vorbilder und vor allem der Genius der Sprache selbst legt ihnen Fesseln auf, die jeden höhern Aufschwung hemmen. Die sentimentale Richtung der spätern Kunstlyrik tritt namentlich in den Gedichten von Li-thai-pe hervor. Eins derselben lautet:

Als ich hinaus zum Fenster blickte,
Stach mich die Nadel — welche Not!
Die weiße Blume, die ich stickte,
Die wurde dunkelrosenrot.

Da dacht' ich meines Trauten schnelle,
Der fern im wilden Aufstand kämpft, —
Sein Blut vergießet der Rebelle!
— Die Thräne hat den Blick gedämpft.

Doch weinend wähnt' ich, ich vernehme
Da plötzlich eines Rosses Fuß,
Das mit dem Trauten wiederkäme,
Und ging entgegen ihm zum Gruß.

Doch öde war's auf Berg und Hagen;
Was mir die holde Täuschung schuf,
War meines Herzens lautes Schlagen,
Das nachgeahmt des Rosses Huf.

Ich ging, mich wieder hinzusetzen,
Hin vor den Rahmen ganz allein,
— Die Thränen, die das Werk benetzen,
Sie fügen ihm die Perlen ein.

Dennoch sind Thu-fu's Lieder das Ideal der chinesischen Poesie geblieben; in der von ihm eingeschlagenen Richtung bewegt sich auch die Lyrik der dritten Periode, die vom Ende der Sung-Dynastie im zwölften Jahrhundert bis auf unsere Zeit sich erstreckt, die aber keine Dichter von irgend welcher Bedeutung hervorgebracht hat. Die Lieder und Oden von Leon-ki, Yang-ki, Kien-loung und Tseng-kuo-fan werden als vortrefflich gepriesen. Keiner von all diesen Dichtern hat aber auch nur im entferntesten die Popularität Thu-fu's erlangen können, dessen Gedichte auch heute noch zu den auserlesensten Genüssen der chinesischen Bildung gehören, die beständig citiert und vorgetragen werden, aus welchen man mit Vorliebe Inschriften für Wandschirme, Fächer und Schreibstöcke entlehnt.

Daß die Chinesen kein heroisches Epos hervorgebracht haben, liegt in ihrem Nationalcharakter tief begründet. Es fehlt ihnen der Mut und die Phantasie für die epische Dichtung. Dagegen haben sie auf dem Gebiete der Erzählung und des Dramas ansehnliches geleistet. Aber auch hier sind es nicht sowohl die Konflikte des Lebens, die sie schildern, als die Sitten und Eigentümlichkeiten ihres häuslichen und öffentlichen Lebens; der Einblick, den uns ihre Erzählungen und Bühnenstücke in dieses Leben gewähren, ist ein interessanter. Er zeigt uns die Entartung ihrer greisenhaften, in Formenkram erstarrten Kultur im grellsten Lichte. Von einer eigenen poetischen Erfindung ist nur selten die Rede. Es ist alles nüchtern, verständig, dürftig und monoton. Während die andern Völker des Orients durch ihren Hang zum Wunderbaren und Abenteuer-

lichen oft ihre ehrwürdigsten nationalen Überlieferungen entstellen und so ihre Geschichte zum Roman herabdrücken, sind die Chinesen selbst in ihren Romanen Historiker oder vielmehr Chronikenschreiber geblieben. Gleichwohl haben sie aber eine Fülle von Kunststoffen geschaffen und verarbeitet, die auf verschiedenen Wegen ihre Wanderung durch die Weltlitteratur angetreten haben. So z. B. ist die altchinesische Novelle von der „Witwe von Sung" der Stoff zu der „Matrone von Ephesus" geworden, ein Stoff, der in den verschiedenartigsten Verkleidungen durch die Litteratur fast aller Völker gewandert ist. Anderseits sind mit der Buddhalehre aus Indien wiederum nach China viele Märchen und Legenden gewandert, die dort zu Erzählungen und Bühnenstücken verwendet wurden. Ein Musterroman, der geradezu typisch ist für die ganze Gattung, ist der „Yu-kiao-li" oder der Roman der beiden Basen, aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, der die Schicksale des Dichters Sse-Yup und seiner Herzensdame Hung-Yn schildert. In diesem, wie in allen andern chinesischen Romanen ist der Held meist ein Gelehrter, der durch allerlei Fährnisse von seiner Geliebten getrennt, durch seltsame Abenteuer aber wieder mit ihr vereinigt wird, und dessen größte Sorge die Staatsprüfungen sind. Er triumphiert schließlich über alle Widerwärtigkeiten und wird ein ausgezeichneter Mandarin, der in den Besitz seiner Angebeteten gelangt. Ein hervorstechender Zug in der chinesischen Erzählungskunst ist die Treue der Darstellung, die die Eigentümlichkeiten der chinesischen Lebensart in frappanter Wahrheit und ohne jede Scheu selbst vor Schmutz und Lastern aller Art zur Erscheinung bringt.

Dieselben Fehler und Vorzüge wie der Roman hat auch das chinesische Drama. Aber auch diese Dichtungsart ist nur zu dürftiger Entfaltung gelangt. Und doch ist gerade die Vorliebe für dramatische Vorstellung seit jeher einer der hervorragendsten Züge im chinesischen Volkscharakter gewesen. Die Schauspielkunst erfreute sich stets besonderer Förderung, und die Litteratur weist eine erstaunliche Menge von Bühnenstücken, vom pathetischen Drama bis zu den niedrigsten Possen, auf. Die Blütezeit des Dramas fällt in die Epoche der Yuan-Dynastie, während seine Anfänge sich im Dunkeln verlieren. In der berühmten Sammlung „Yuan-sin-pe-tschong" (d. h. die hundert Stücke aus der Dynastie der Yuan) sind die bedeutendsten Dramen der chinesischen Litteratur vereinigt. Viele sind in europäische Sprachen übertragen worden, manche zur Grundlage von Bühnenstücken gemacht worden, wie z. B. „Das Waisenkind von Tschao", welches Voltaire seinem „Orphelin de la Chine" zu Grunde gelegt hat. Das chinesische Drama zielt vornehmlich auf moralische Belehrung ab. Von einer tiefern Entwickelung kann die Rede nicht sein, da alle Konflikte sich schließlich in dem Gehorsam auflösen müssen, der als die Nationaltugend und als das oberste Gesetz des Lebens gepriesen wird. Daneben sind sentimentale Liebesabenteuer und schauerliche Kriminalgeschichten keineswegs ausgeschlossen. Es sind aber weniger Dramen, als dramatisierte Begebenheiten, die das chinesische Theater seinen Zuhörern bietet; „da jeder Bewohner des himmlischen Reichs im gewissen Sinne ein geborener Schauspieler ist, und die natürliche Verschmitztheit und Neigung zu hinterlistigem und unredlichem Treiben das tägliche Verkehrsleben zu einer großen Bühne der Verstellung und Heuchelei gestalten, und zwar

in weit höherm Grade, als dies von irgend einem andern größern Volke gilt, so erhellt daraus, daß gerade dieses Gebiet in China von jeher mit dem lebhaftesten Interesse angebaut worden ist und allerdings mehr Kunstfertigkeit als irgend ein anderes aufzuweisen hat."

So hat sich der chinesische Geist auf fast allen Gebieten der Litteratur unfähig gezeigt, die breitgetretenen Pfade einer tausendjährigen Vergangenheit zu verlassen und die starren Formen des Herkommens zu brechen. Die Blütezeit seines Geisteslebens liegt in der Frühperiode seiner Geschichte. Später hat der Charakter der Gesamtheit den des Individuums vollständig vernichtet, und China ist in seiner eigensinnigen Absperrung von aller andern Kultur ein Winkelvolk der Geschichte geblieben, das, obwohl es den Buchdruck, die Magnetnadel und das Pulver lange vor allen andern Völkern kannte und benutzte, doch fast ohne jeden Einfluß auf den Gang der Zivilisation geblieben ist. Der Zopf, der dem Chinesen im Nacken hängt, und die Mauer, durch die er sich thörichterweise vor dem Eindringen fremden Geisteslebens schützen zu können glaubte, sind auch das Symbol der chinesischen Kultur und Litteratur geworden. Alle Hoffnungen auf eine bessere Zukunft dieses begabten Volkes knüpfen sich an die eine Bedingung, daß es den Einfluß des europäischen Kulturlebens, dessen Bedeutung es ja in diesem Jahrhundert bereits kennen gelernt hat, auch auf dem Gebiete der Litteratur mehr als bisher auf sich wirken lasse.

Japan.

Von China aus hat auch Japan seine Kultur erhalten, doch hat es diese selbständig weiter gebildet. Seine Sprache trägt im allgemeinen den Charakter der mehrsilbigen turanischen Sprachen und bildet einen eigenen, in den Grundzügen mit dem Koreanischen übereinstimmenden Stamm, der auf eine gemeinsame Herkunft schließen läßt. Die Japaner sind ein geistig hochbegabtes Volk, das trotz der engen Beziehungen zu den Chinesen sich doch in vielen Dingen vorteilhaft von diesen unterscheidet. Zwar herrscht auch bei ihnen der Verstand über die Phantasie; sie unterscheiden sich aber von andern asiatischen Völkern durch ihre besondere Befähigung für die Aufnahme fremder Kulturelemente. Auch sind sie durch ihr ritterliches Ehrgefühl, durch ihren Mut, durch ihre rasche geistige Auffassung und ihren schalkhaften Humor, der sich in der Vorliebe für zierliche und seltsame Karikaturen geltend macht, ausgezeichnet. Für solche Karikaturen suchten sie sich stets mit Vorliebe Bezüge aus dem geistigen Leben der Nation, wie etwa den Unterschied zwischen dem pathetischen und humoristischen Stil, die Leiden einer jungen Dichterin, die Gelehrsamkeit eines alten Mandarinen und dergleichen mehr.

Ursprünglich besaß Japan seine eigene Buchstabenschrift; erst später nahm es mit den Bildungselementen auch die chinesische Bilderschrift an, so daß der Japaner eigentlich zwei Syllabare besitzt: das einfache, aus 47 Zeichen bestehende Katakana und das schwerere, der sogenannten chinesischen Grasschrift nachgebildete Firakana. Beide Schriften werden in japanischen Werken oft durcheinander gemischt; nur die ältere Dichtung hat sich von diesem Gemenge frei erhalten. Im übrigen schreibt auch der Japaner wie der Chinese mit dem Pinsel statt mit der Feder, in senkrecht von oben nach unten gerichteten Zeilen und zwar von rechts nach links.

Die japanische Litteratur ist noch später als die chinesische der Wissenschaft erschlossen worden. Unsere Kenntnis von derselben beschränkt sich auf die wichtigsten ihrer poetischen Schöpfungen aus dem Mittelalter. Soweit diese ein allgemeines Urteil zulassen, ist der Charakter der japanischen Poesie keineswegs ein origineller. Aber sie entbehrt nicht der Frische und Anmut, des liebenswürdigen Humors, aber auch einer sentimentalen Naturbetrachtung. Ihre alte Lyrik hat aber ein ganz anderes Gepräge als die chinesische; erst später hat sie nach chinesischen Mustern sich fortgebildet.

Das japanische Wort für lyrische Gedichte ist uta, Sang. Jedes uta drückt nur e i n e n in sich abgeschlossenen Gedanken aus und ist einem Distichon

ziemlich nahe verwandt, dessen erste Zeile immer 17, die zweite aber 14 Silben haben muß. Dem Dichter ist der Gedankengang seines uta mit großer Genauigkeit vorgeschrieben. Jedes einzelne zerfällt in fünf Glieder, von denen das erste gleichsam ein Vorspiel sein, das zweite eine zueignende oder beilegende Bestimmung enthalten soll, während erst das dritte den eigentlichen Vorwurf zu bringen hat. Im vierten Gliede soll das lyrische oder dramatische Element enthalten sein, und im fünften endlich muß der Dichter seine Gedanken „wie einen im Winde wehenden Wimpel" ausströmen. Für diesen pedantischen Zwang entschädigt den japanischen Poeten dagegen die große Freiheit in der Wortstellung, welche er sich gestatten darf, und die Ausstoßung von Vokalen, wo der Vers seine Grenzen



Die beiden Stile. Nach japanischen Skizzen. (Humbert, le Japon illustré.)

zu überschreiten droht. Einsichtige Kenner der japanischen Poesie haben es ausgesprochen, daß sich dieselbe zum Ausdruck großer Erregungen der Seele eignet; sie thut dies oft in einer Weise, die zwar sehr lakonisch, aber darum nicht minder stark und überzeugend genannt werden kann. Sie gestattet dem Dichter alle Reize des Malerischen, jedoch nur unter der einen Bedingung, daß er sie nicht erschöpfe und der Phantasie des Lesers die Entdeckung von Gesichtspunkten überantworte, welche ein paar glückliche Pinselstriche nur hindurchschimmern lassen.

Die japanischen Gelehrten selbst verlegen natürlich den Ursprung ihrer Poesie in eine vorgeschichtliche Zeit. Izanaghi und Izanami, das Götterpaar, welches Japan erschaffen, soll auch die ersten Verse gemacht haben. Auf japanischer Erde dagegen habe Susanoo-no-mikoto zuerst die Zahl der Silben bestimmt und selbst zu dichten angefangen. Einer der angesehensten

Dichter der Nation zu Anfang des zehnten Jahrhunderts, Tsurayuki, schildert die Entstehung der japanischen Poesie in charakteristischer Weise folgendermaßen: „Was man Poesie nennt, das hat seinen Ursprung im Gefühl des Menschen, das er in Worten ausdrückt. Mannigfach sind nun die Verhältnisse auf der Welt, die den Menschen berühren, und wenn er seine Gedanken dabei, z. B. bei sinnlichen Wahrnehmungen, zum Ausdruck bringt, so entsteht ein Gedicht. Die auf den Zweigen singende uguishu (die japanische Nachtigall), der quakende Frosch im Wasser, sie drücken ihr Gefühl auch aus, und auch das kann man ein Gedicht nennen. So giebt es kein lebendes Wesen, das nicht Gedichte machte. Entstanden sind die Gedichte mit der Bildung der Welt. Was man aber bei uns eigentlich Gedicht nennt, findet sich in der Götterzeit erst seit der Shitaterubime (der Gemahlin des Gottes Amewaka-hiko); auf der Erde aber hat zuerst Susanoo-no-mikoto angefangen zu dichten. In der Götterzeit war die Zahl der Silben noch nicht bestimmt, die Gedichte sind sehr altertümlich und daher schwer verständlich; aber von Susanoo-no-mikoto an war die Zahl der Silben bestimmt. Mannigfachen Empfindungen hat man seitdem im Gedichte Ausdruck gegeben; so, wenn man sich an den Blumen freute, die Vögel beneidete, den Frühlingsduft und den Tau bewunderte u. s. w. So wie man auf der Reise nach einem entfernten Orte erst mit einem Schritt anfängt und endlich doch ans Ziel kommt, wenn es auch Monate und Jahre dauert; so wie ein Berg aus den Sandkörnern, die sich unten angesammelt, allmählich so hoch wird, daß sich Wolken um seine Spitzen ausbreiten, so ist es auch mit der Poesie. Aus kleinen Anfängen entstanden, ist sie mächtig und umfangreich geworden. Dasjenige Gedicht, welches beginnt: Nani-wa-su u. s. w. ist zuerst auf den Kaiser gedichtet worden, das andere, welches anfängt: Asa-kay-ama u. s. w. hat eine Dienerin im Scherz gemacht und damit das Gemüt des Prinzen Katsuraki erheitert. Beide Lieder wurden wie Vater und Mutter der Gedichte betrachtet und jetzt als Vorschriften bei den ersten Schreibeübungen gebraucht ... Seit uralter Zeit sind schon Gedichte überliefert, aber verbreitet haben sie sich erst zu der Zeit, als Nara Residenzstadt war (710—784 n. Chr.). Damals sollen die Kaiser mit dem Wesen der Poesie wohl vertraut gewesen sein. In dieser Zeit lebte Kakino-mo-to Hito-maro, „der Weise unter den Dichtern“, und auch Yamabe-no-Akahito, ein Dichter von hervorragendem Talent. Die Gedichte, welche zu jener Zeit entstanden sind, hießen die Man-yo-siu.“

In der That ist die „Sammlung der zehntausend Blätter“, welche unter diesem Namen bekannt ist, die älteste Anthologie japanischer Dichtung. Es liegt ein Frühlingshauch poetischer Unschuld auf diesen kleinen Gedichten, die zart empfunden sind und in der Betrachtung der Natur, in ihrer Symbolik und im Vergleich mit dem Leben des Menschen hübsche Gedanken zum Ausdruck bringen. Zwei spätere Sammlungen schließen sich dieser ersten wohl in der Form, nicht aber in der Kraft des poetischen Ausdrucks an. Die eine führt den Titel „Kokim-wa-kashu“, „die alten und neuen Lieder Japans“, die andere „Hyaku-nin-is-siu“, „die hundert Dichter“.

Alle späteren poetischen Schöpfungen lassen ein erhebliches Sinken der dichterischen Kraft verspüren. Und auch die Poesie der neuen Zeit bewegt sich

nur in Nachahmungen der alten klassischen Periode, in der sie ihre würdigen Vorbilder findet.

Die meisten jener kleinen Utás sind zierlich in der Form und anmutig

金烏臨西舍
鼓聲催短命
泉路無賓主
此夕離家向

しのぶれどいろにいでに
けりわがこいは
ものやおもふとひと
のとふまで

Japanische Gedichte. (de Rosny, Anth. jap.)

im Inhalt. Es sind Lieder zum Preise der Natur, Lieder der Sehnsucht und der Liebe, Klagen über entschwundenes Glück und Lobsprüche auf die Fürsten. Die anmutigsten sind wohl die altjapanischen Frühlingslieder, die fast alle auf den Sang der uguishu und auf die Pflaumenblüte Bezug nehmen, wie etwa die folgenden:

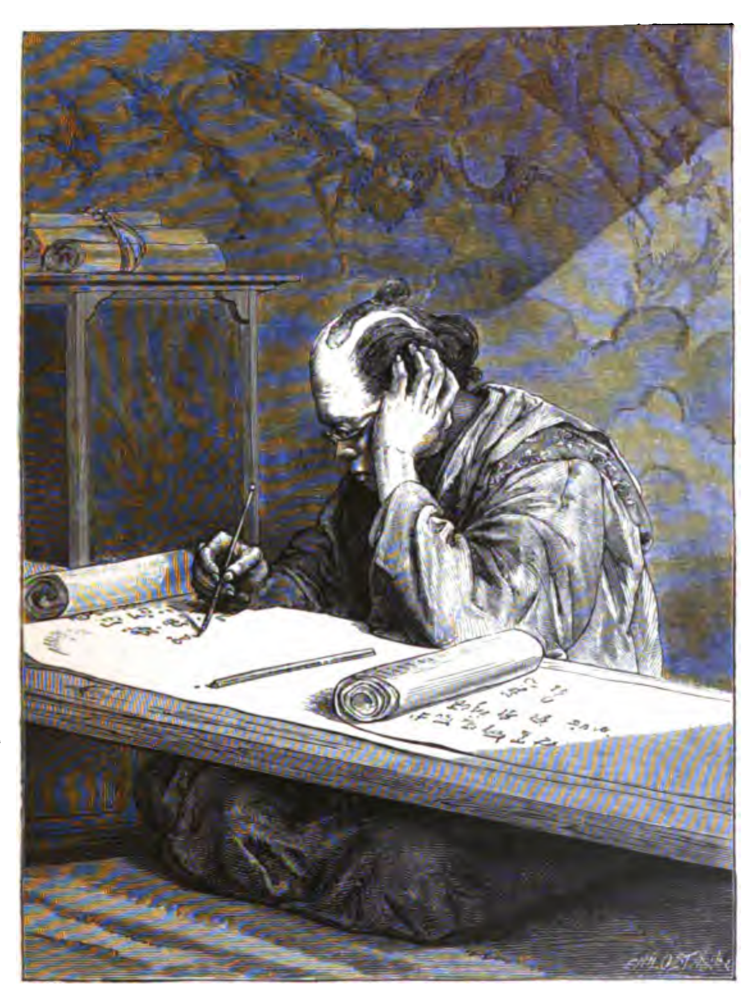
> Lieblich singet die uguis (u) schon auf den Zweigen der Pflaume,
> Doch in den Frühling hinein fällt unaufhörlich noch Schnee.
>
> Nur der Blumen des Lenzes gedenket mein sehnendes Herze;
> Blütenschmuck scheint mir der Schnee, welcher die Zweige noch deckt.
>
> Prächtige Weide des Lenzes! Auf hellgrün leuchtende Fäden
> Reihest blinkenden Taus Tropfen als Perlen du auf.
>
> Alles verjüngt sich im Lenz, wenn tausendfacher Gesang tönt,
> Doch ich werde allein älter mit jeglichem Jahr.
>
> Herzlos nennt man die Blüten, doch zeigen sie tiefes Gefühl mir,
> Denn sie harreten dein, der du so selten nur kommst.
>
> Sprächest zur Blüte du: Bleib und falle noch nicht von dem Baume!
> Gäb' es wohl schöneres je, thäte sie, was du erflehst?
>
> Ach, wie gleichet doch sehr dem irdischen Leben die Blüte,
> Während ich blühen sie sah, war sie schon wieder dahin.

An die Lieder des Frühlings reihen sich die Lieder der Liebe. In diesen ist der Ton der Sehnsucht und der Klage überwiegend, wie in dem folgenden Liedchen:

> Ach, mehr als du hat wohl Bestand
> Der Wind, der übers Heideland
> Von Ina weht und Arima,
> Mehr Treue, als bei dir ich sah —
> Und dennoch hab' ich stets vergessen,
> Zu dir die Liebe zu vergessen.

Wahrhaft rührend ist die Klage der japanischen Mutter um den Tod ihres geliebten Kindes:

Warum hat der Hauch des Windes die Blüten entführt,
Und die Blätter des Baumes geschont?



Japanischer Schriftsteller. (Humbert, le Japon illustré.)

Später geht auch das einfache Lied in einen sentimentalen Ton über. Der Inhalt aber bleibt derselbe wie in alter Zeit und wiederholt sich mit geringen Änderungen in all diesen utás. So wenn der Dichter des in japanischer Schrift hier (S. 24) mitgeteilten Liedes klagt: „Die Sonne nähert sich dem Scheiden, schon kündet ein Ton das Ende meines Seins, Still zieh' ich hin in jenes Weltreich, und heut' verlass' ich noch das Erdenthal.“ Oder wenn ein anderer Dichter seinem Genossen im zweiten Liede sein Liebesleid klagt: „Wie

heiß ich mich auch mühe, meine Leidenschaft zu bergen, alle Züge meines Angesichts verraten sie, daß jeder fragt, warum ich leide!"

Eine besondere Merkwürdigkeit der japanischen Litteratur ist die große Anzahl von Dichterinnen, welche seit dem Auftreten der kaiserlichen Sängerin Soto-ori-ime im 3. Jahrhundert bis in die neue Zeit hinein einen sehr wesentlichen Anteil an der Ausbildung und Entwickelung der Poesie, namentlich nach der lyrisch-sentimentalen Richtung hin, genommen haben.

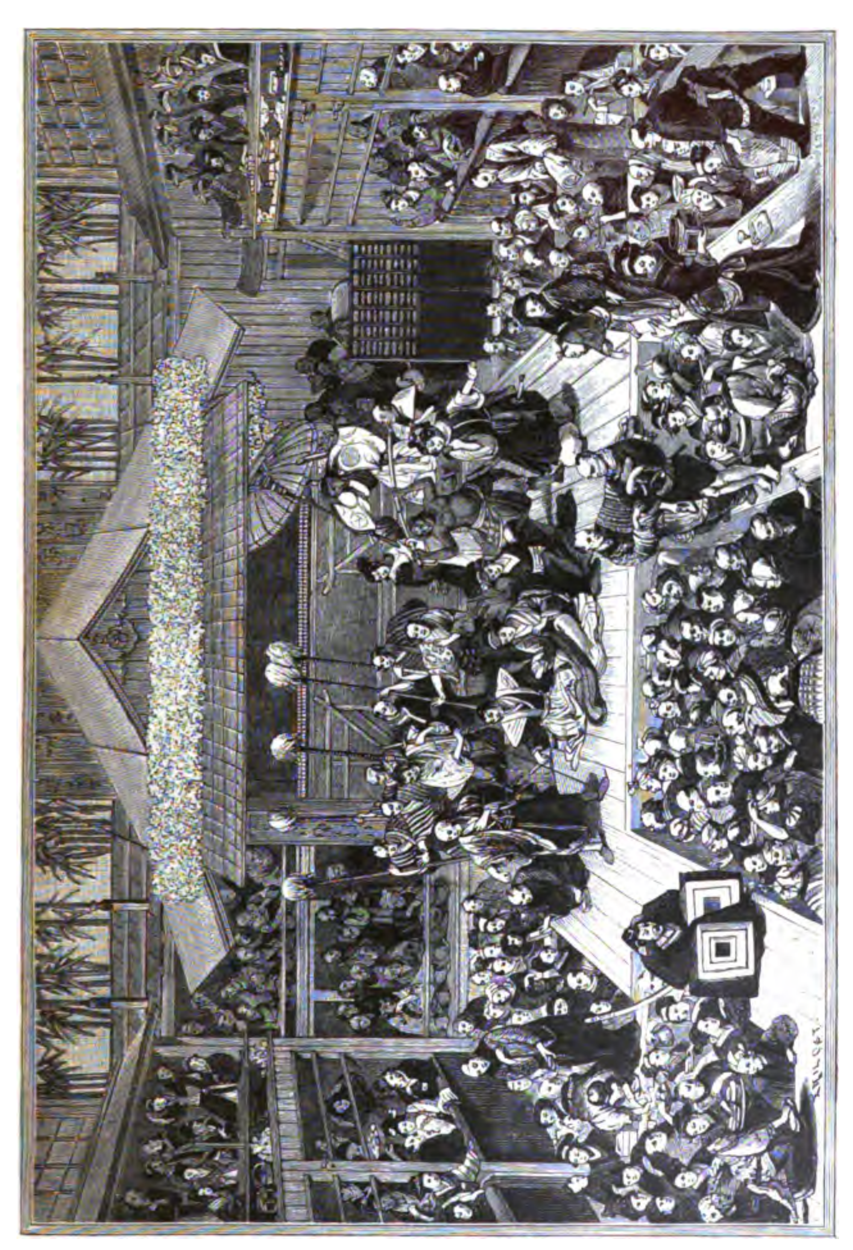
Auch an epischen Gedichten fehlt es in der japanischen Litteratur nicht. Das berühmteste ist das „Fei-ke-mono-gatari," das ist die Geschichte der Feike-Dynastie, welches noch 1083 v. Chr. verfaßt und von blinden Rhapsoden unter dem Volke verbreitet wurde. Das Epos, dessen Dichter Ikanage hieß, umfaßt zwölf Bände. Und wie an Epen, so fehlt es auch nicht an umfangreichen Annalen, an großen Geschichtswerken, an einer reichen religiösen Litteratur, die mit dem Buddhismus nach Japan kam und auch hier eine gelehrte Kaste von Schriftstellern ausbildete, welche wie in China, in einer genauen, weitschweifigen und einseitigen Manier die Wissenschaft pflegte, so daß sie nie Eigentum des Volkes werden oder fruchtbringend auf dasselbe hat einwirken können.

Auch den Reichtum an Märchen, Romanen und Novellen teilt die japanische mit der chinesischen Litteratur, deren heilige Werke ja zugleich auch die klassische Litteratur Japans bilden. Die japanischen Märchen sind aber hübscher und poetischer als die chinesischen; daneben haben sie auch noch einen bedeutenden kulturhistorischen Wert, indem sie den engen Zusammenhang Japans mit den übrigen Ländern des ostasiatischen Kulturkreises und die Abhängigkeit von demselben deutlich beweisen. Es gilt dies besonders von der Götter- und Heldensage, die lange vor dem Eindringen des Buddhismus mit naturreligiösen Überlieferungen aus Korea und China eingewandert sein muß. Der eigenartige volkstümliche Charakter des Ahnenkultus, der in Japan von alters her zu Hause, verleiht dieser Heroensage ein besonders feierliches mystisches Gepräge.

Die Romane und Novellen leiden an denselben Mängeln wie die chinesischen, erfreuen sich aber größerer Vorzüge als diese. Schon die Freiheit der Bewegung, die dem japanischen Schriftsteller gestattet war, ermöglichte eine freiere Entfaltung dieser Dichtungen, von der übrigens in Europa bisher nur wenig bekannt geworden ist. Eines der berühmtesten Werke ist der Roman von Riu-tei Tanehiko: „Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt." Auch „Das Leben des Fürsten Iwagi" ist in einem Roman von zwölf Bänden geschildert worden, und „Die Thaten der berühmten Jungfrau Kagami" haben einen japanischen Dichter zu einem fünfbändigen Roman begeistert.

Das Theater spielt auch in Japan eine ansehnliche Rolle. Der Ursprung desselben wird in das Jahr 807 n. Chr. verlegt. Ja, die Oper sieht dort bereits auf ein Jahrtausend zurück. Auch hier bestand es zuerst aus religiösen Tänzen, von Musik begleitet. Die spätere Entwickelung war aber eine sehr gedeihliche. Die japanische Bühne besitzt heroische Dramen, moderne Schauspiele, Komödien und Possen in reicher Fülle und von erstaunlicher Länge. In früherer Zeit dauerten die Theatervorstellungen vom Abend bis zum andern Morgen. Die neue Zeit hat auch hierin Wandel geschaffen. Ihr Einfluß verrät

sich deutlich in der aufsteigenden Entwickelung, welche das japanische Bühnendrama, soweit es bekannt geworden, seither durchgemacht hat.



Theater in Japan. Nach einer japanischen Malerei. (Humbert, le Japon illustré.)

Der Blick in die geistige Zukunft dieses Landes eröffnet eine freundlichere Perspektive als der in das große Nachbarland, dessen Litteratur die japanische

lange nicht zu einer originalen und organischen Entfaltung gelangen ließ. Seit etwa dreißig Jahren ist Japan auch allen europäischen Kultureinflüssen erschlossen, und es ist erstaunlich, mit welchem Eifer das junge Japan dieselben aufzunehmen und mit seinem eigenen Geistesleben in eine gewisse Harmonie zu bringen verstanden hat. Hält die Ausdauer mit diesem Eifer gleichen Schritt, so wird Japan in Asien vielleicht einmal die erste Rolle in der geistigen Führung zufallen.



Japanische Dichterin. (Humbert, le Japon illustré.)

Indien.

Während China und das von ihm abhängige Japan durch die eigentümliche Fortbildung ihrer auf den nüchternen Verstand und das starre Autoritätsprinzip sich gründenden Kultur aus dem großen geistigen Entwickelungsprozeß der Menschheit ausscheiden, nimmt Indien in der Geschichte dieses Geisteslebens den ersten Rang ein. Wir betreten hier zuerst den Boden der Weltlitteratur, deren Einflüsse sich bis auf die Gegenwart erstrecken, deren Schöpfungen fast überall auf eine ursprünglich gemeinsame Quelle, aus der sie einst hervorgegangen, hinweisen. Die vergleichende Sprachwissenschaft hat aus einer großen Reihe von Wurzeln und Wörtern, die in den indischen, iranischen, griechischen, italischen, keltischen, slavischen und germanischen Sprachen gleichmäßig vorkommen, und aus gemeinsamen religiösen und mythologischen Vorstellungen, auf die Verwandtschaft der großen Völkerfamilie, welche das westliche Asien und fast ganz Europa bewohnt, geschlossen, und ihr den Namen „Indogermanen" beigelegt. Wo der Sitz des Urvolkes gewesen, ist noch immer zweifelhaft. Aber dasselbe hatte in jedem Falle einen gewissen Kulturgrad erreicht und besaß feste Ansiedelungen. Von diesem Urvolk löste sich im Laufe der Zeit ein Stamm, der arische, los und zog in zwei Gruppen über den Himalaja in das Pendschab, das Fünfströmeland, und aus dem alten Baktrien in das iranische Hochland. Die erste Gruppe waren die Inder, die zweite die Iranier.

Das hohe Schneegebirge des Himalaja, welches sich durch noch unerforschte Gebiete bis zum chinesischen Lande fortsetzt, bildet also die eine Grenze des Landes, der Indus und die Sindwüste die andere, und das Weltmeer die dritte. Der Ganges aber, der heilige Strom, durchfließt die ganze unabsehbare Ebene von Hindostan, bis er sich in mehrere Arme spaltet und durch ein großes Delta seine Wasser dem Meere zuführt. Die Natur des Landes bietet in Klima und Erzeugnissen die verschiedenartigsten Erscheinungen: Hitze und Kälte, üppige Fruchtbarkeit und entsetzliche Öde. Der Schoß der Erde birgt köstliches Edelgestein. In herrlichem Wachstum erblühen zahllose Pflanzen. Nicht minder reich ist die Tierwelt ausgestattet. Und so schaffen in diesen weitgedehnten Thalebenen, in Wäldern und Wildnissen, die Kräfte der Natur unablässig fort, um den Menschen zu erhalten. Innerhalb einer solchen Umgebung erblühte nun eine Kultur, die von den Einflüssen der Natur und des Klimas eine ganz besondere Richtung erhalten hat. Gerade die Allgewalt der Natur, die Fruchtbarkeit des Bodens, die Wärme des Himmels und die Pracht des Landes haben dem

Leben des indischen Volks eine gewisse Gleichmäßigkeit, eine Ruhe und Beschaulichkeit verliehen, die der selbstbewußt schaffenden Thätigkeit des Menschen nicht gerade günstig sich erwiesen hat. Sie haben aber auch jene Richtung der Phantasie geweckt, die die charakteristische Eigenart der indischen Poesie bildet.

Gegenüber der praktischen und nüchternen Verständigkeit der Chinesen vertreten die Inder das Recht der Phantasie bis in seine äußersten Konsequenzen. Ihre Phantasie geht eben bis ins Maßlose; sie überfliegt Zeiten und Räume mit kühnem Schwung; sie rechnet mit Millionen von Jahren ohne das geringste Bedenken; sie wandelt Tiere zu Menschen und Menschen zu Göttern um; sie kennt kein Ziel und keine Schranke und verbindet mit voller Willkür Himmel und Erde zu einem großen Weltreich. Ihr poetisches Ideal ist also natürlich die glühende sehnsüchtige Leidenschaft der Liebe, die in der Vereinigung den süßesten Rausch des Entzückens erlebt; und im notwendigen Gegensatz hierzu geht die aus dem Taumel der Lust erwachende Phantasie dann in brütendes Sinnen, in finstere, selbstquälerische, mönchische Entsagung über. Zwischen diesen unvermittelten Gegensätzen bewegt sich alles indische Leben in Mythus, Glaube und Dichtung. Die Maßlosigkeit ihrer Phantasie erschwert natürlich auch eine Betrachtung des Entwickelungsganges der indischen Poesie. Alle Geschichte wird hier zur Sage, in der Jahrtausende wie ein Tag vorübergehen. So ist die Wissenschaft nur auf relative Schätzungen angewiesen, die in den Werken selbst und in der Sprache, in der sie geschrieben, einigermaßen sichere Anhaltspunkte haben.

Diese Sprache, das Sanskrit, d. h. das Zugerichtete, richtig Gebildete, war natürlich auch ein Geschenk der Götter. Sie zeichnet sich durch großen Reichtum und feine Bildsamkeit aus, und die ältesten Denkmäler der indischen Litteratur sind in dieser Sprache geschrieben. Diese reichen vielleicht über das 15. Jahrhundert v. Chr. hinaus. Später wurde aber das Sanskrit die Litteratursprache, während die lebende Sprache des Volkes das Pali und Prakrit bildeten. Die ältesten Denkmale indischer Schrift sind die berühmten Edikte des Königs Açoka (im 3. Jahrhundert v. Chr.), in Girnâr und andern Orten, wo der fromme, der Lehre Buddha's treuergebene Fürst seine Edikte auf Steinsäulen mit sitzenden Löwen und in Steintafeln, „auf daß es daure für immer" eingraben ließ. Vorher bediente man sich nur der Bilderschrift, deren Zeichen in Indien selbst den primitivsten Stand der Schrift darstellen. Sie wurden von den Zauberer für ihre Zwecke gebraucht. Der Nachahmungstrieb hatte sie geschaffen, die Phantasie entwickelt, die Legende geheiligt. Ob die Inder ihre Schriftsprache selbst erfunden oder von den Griechen gelernt haben, ist von der Wissenschaft noch nicht entschieden. Aber sowohl die altindischen wie die altgriechischen Schriftzeichen weisen auf einen gemeinsamen, vielleicht phönizischen Ursprung hin. Soweit sich nun das Gebiet der indischen Poesie überschauen läßt, das selbst einer der größten Kenner derselben mit einem noch unbebauten Landstrich vergleicht, in dem nur hier und da einige wenige Strecken gelichtet sind, während auf den meisten Stellen noch dichter Wald den Einblick und die Aussicht hindert, so kann man dieselbe in ihrer Blütezeit in drei große Perioden scheiden. Die erste Periode bildet die Poesie der Veda's, in der die heiligen Bücher der

Inder entstehen, die zweite die Volkspoesie, in welcher der Mythus zur Sage und die Götter zu Helden werden, deren Thaten die großen Epen der Inder schildern, die dritte die klassische Kunstpoesie, in der die Lyrik und das Drama ihren Höhepunkt in Schöpfungen erreichen, die den erhabensten der Weltlitteratur sich ebenbürtig anreihen.



Bruchstück der Inschrift des Königs Asoka auf dem Felsen von Girnâr. (Nach Photographie vom Jahre 1869.)

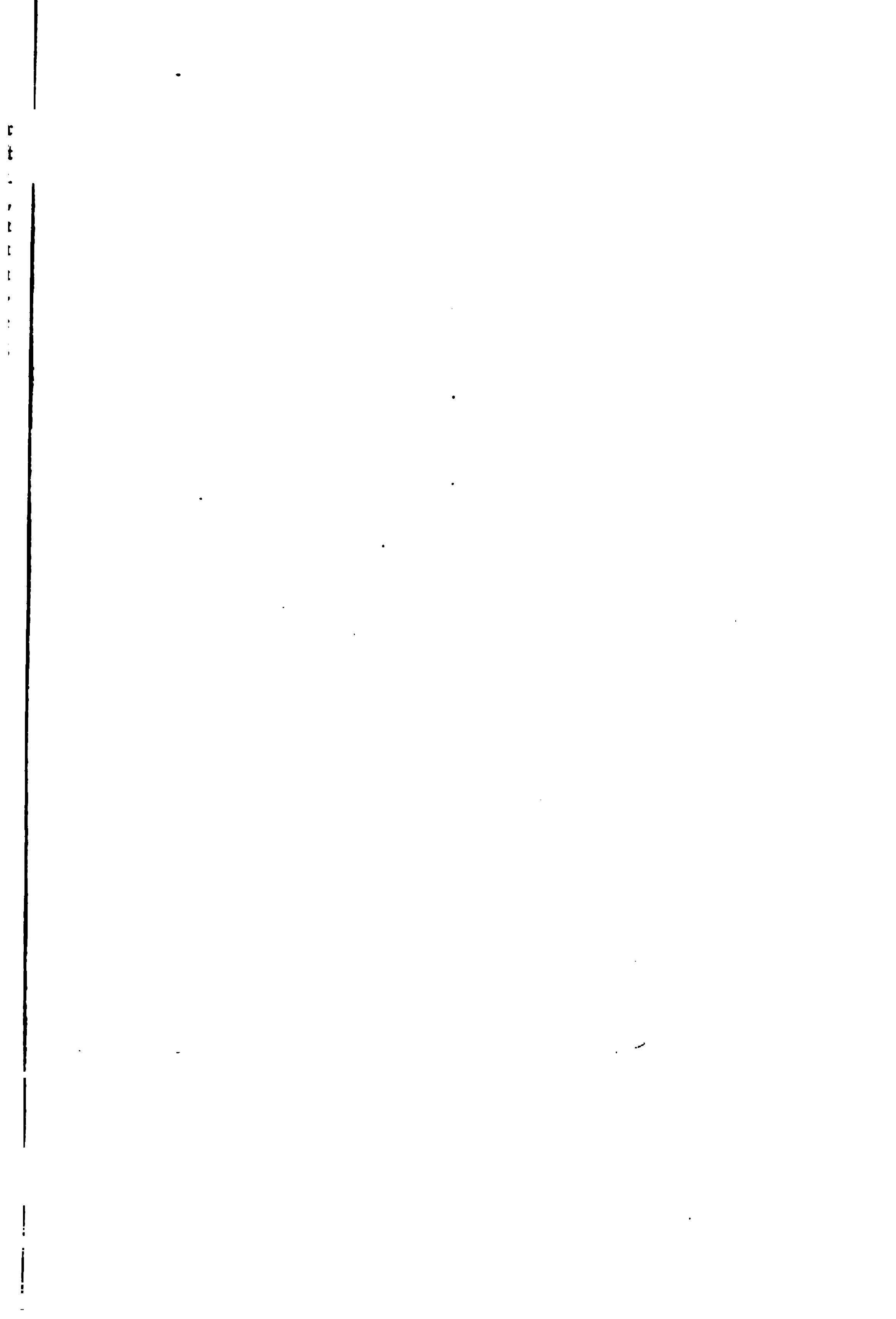
Die Veden.

Die ältesten Denkmäler der indischen Poesie sind uns in den Veden erhalten. Veda heißt ursprünglich „Wissen", späterhin aber im übertragenen Sinne „Erkenntnis". Wir haben vier Veden zu unterscheiden: den „Rigveda," den „Samaveda," den „Yajurveda" und den „Atharveda." Innerhalb

dieser vedischen Sammlung sind aber wieder drei große Abstufungen voneinander zu halten: Samhita, Brahmanam und Sutra. Von eigentlicher Bedeutung ist aber nur die Samhita, weil sie die älteste Form der indischen Poesie uns vorführt. Der „Rigveda“ ist durchwegs eine Liedersammlung, welche den Schatz von Hymnen, den die Inder aus ihren alten Sitzen am Indus mitbrachten, enthält. In jenen Hymnen haben sie für sich und ihre Herden von den Göttern Gedeihen erfleht, die aufgehende Morgenröte freudig begrüßt, den Kampf des blitztragenden Gottes mit den finstern Mächten besungen und die Hilfe der Himmlischen begeistert gepriesen, die aus allen Nöten sie retteten. Das Brahmanam ist eine theologische Auslegung, eine Art Kommentar zu den Hymnen und eine Anweisung auf den Ritus bei den Opfern, die Sutra eine nochmalige kurzgefaßte Wiederholung des Brahmanam. Beide Abstufungen deuten schon auf eine spätere Zeit hin, in der die Priesterkaste sich bereits entwickelt hatte und die Religion in festen Formen erstarrt war. Selbst die drei andern Veden sind für die Poesie an und für sich durchaus bedeutungslos. Der „Samaveda“ enthält nur diejenigen Lieder, welche bei Opfern und religiösen Festen gesungen wurden, während der „Yajurveda,“ der in einen schwarzen und in einen weißen Yajus zerfällt, die Opfersprüche, die dogmatischen Erklärungen und die Darstellung des dazu gehörigen Zeremoniells enthält, der viel jüngere „Atharveda“ aber Sprüche und Beschwörungen sammelt, welche gegen die verderblichen Wirkungen göttlicher Gewalten, gegen Krankheit und schädliche Tiere schützen sollten, Verwünschungen der Feinde, Bitten um Schutz und Glück, Anrufung heilsamer Kräuter und Sprüche für alle Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens.

Was nun zunächst den „Rigveda“ betrifft, so liegt er in einer doppelten Einteilung vor, in einer rein äußerlichen, den Umfang allein berücksichtigenden, die offenbar spätern Ursprungs ist, und in einer auf innere Gründe basierten, nach den Sängerschulen geordneten, ältern. Nach dieser ist er in 10 Mandala (Kreise), 85 Anuvaka (Kapitel), 1017 Sukta (Hymnen), und 10 580 Ric (Verse) geteilt. Innerhalb dieser einzelnen Sangeskreise sind die Hymnen, deren Umfang ungefähr dem der homerischen Gedichte gleichkommt, nach den Gottheiten geordnet, an die sie gerichtet sind. Alle aber zeigen uns den Zustand der Kultur des Volkes, welches damals bereits im Pendschab seßhaft war, dessen Haupterwerbsquelle die Viehzucht und der Ackerbau, dessen sichere Grundlage die festgeschlossene Familie und in Kriegszeiten der Zusammenschluß vieler Familien zu Stämmen, und dessen Lenker der König war, der von den vereinigten Stämmen zum Richter und Beschützer seines Volkes gewählt wurde. Wissenschaften und Künste stehen noch in ihren Anfängen, die Schrift ist noch gar nicht vorhanden, und die Vorstellungen von Himmel und Erde sind noch durchweg kindlich. Nur eine Kunst hatte seit langem schon eine höhere Blüte, die Poesie, welche eben in den ältesten Liedern dieser Bücher enthalten ist.

Die meisten Hymnen gehören natürlich in das Gebiet der religiösen Lyrik. Nur wenige Proben rein weltlicher Poesie sind uns aufbewahrt; es sind meist Ergüsse des Herzens, Anrufungen der Götter, Gebete um gütige Aufnahme der Opferspenden. Jeder Hausvater ist ein Priester, und das Opfer soll nicht ohne Lied zum Himmel steigen. Das Volk kennt schon mehrere Götter; aber jeder





Altindische Bilderhandschrift auf Baumwollenpapier. Un

Namen: आदिनाथ Âdinâtha पर्वती Parvatî

वंसापा Vamsâpâ गोरक्ष Gôraxa



...sitätsbibliothek zu Cambridge. Originalgroßes Faksimile.

गणेश	महेन्द्र	औरगी
Gaṇeça	Mahendra	Auragî
...पा	दा . . .	इन्द्रभूती
...pâ	Dâ(xyanâga?)	Indrabhûtî



ruft den Gott an, von dessen Macht er sich gerade Hilfe verspricht. Noch besteht kein ausgebildetes religiöses System. So sind die Lieder einfache Herzensergüsse menschlich natürlicher Empfindung, welche die Wirklichkeit treu im Geiste spiegeln. Ihr Gesang wie ihr Gebet entspringt aus einer freudigen, harmonischen Stimmung der Seele. Friedlich, wie die Menschen, leben ihre Götter nebeneinander, keiner hat noch die Oberherrschaft über die andern erreicht; sie alle erscheinen gewissermaßen als Personifikationen göttlicher Kräfte, und erst auf einer spätern Entwickelungsstufe findet sich auch eine gewisse Rangordnung der Götter in diesen Hymnen, die natürlich auch ihrem Werte nach verschieden sind. Der „Rig-veda" enthält also Erzeugnisse der verschiedensten Epochen eines Volkes, deren einzelne mindestens ein Jahrtausend auseinander liegen. Es ist begreiflich, daß auch in diesen Hymnen vedischer Lyrik eine gewisse Eintönigkeit vorherrscht; aber es weht doch in ihnen allen ein frischer Hauch ursprünglicher Poesie; ihr tiefes, natürliches Gefühl gestattet wohl eine Vergleichung mit den Liedern des „Schi-King," nur mit dem Unterschiede, daß, während diese vorwiegend ihre Richtung auf die Betrachtung des einzelnen nehmen, jene im wesentlichen einen erhabenen Ton anschlagen und Zeichen einer höhern Erkenntnis sind, eines sittlichen Bewußtseins, welches in der Überzeugung gipfelt, daß ein Gott über allen andern und über allen Menschenkindern stehe, der der Vater sei, das Recht belohne und das Unrecht strafe.

Das religiöse Denken ist vor allem von sinnlichen Anschauungen erfüllt, es wird von wunderbaren Sagen und Mythen umwuchert, welche den Eindruck darstellen, den das rasch wechselnde Erdenleben auf den Menschen hervorbrachte. Die in diesem Leben wirkenden Naturkräfte treten bald freundlich, bald feindlich auf, denn es fehlt noch die Erkenntnis der ihnen zu Grunde liegenden Gesetze. Natürlich führt deshalb der indische Dichter jene Werke der Natur auf handelnde Personen zurück, welche ihm mit jenen Erscheinungen identisch sind. Der leuchtende Himmel ist ihm der „Beleuchter", (Djaus = Zeus), oder der „Umfasser" (Varuna = Uranus); der Mond heißt ihm der „Messer" (Mas = Mars); die Sonne der „Leuchter" oder „Beleber" (Surja).

All diesen Naturkräften bringt der Mensch freiwillige Opfer eines dankerfüllten und auf ihre Hilfe auch weiter bauenden Herzens dar. Der vedische Glaube ist also ein Polytheismus, welcher jedoch zu einer höhern Stufe des religiösen Denkens schreitet, nämlich zu dem Glauben an einzelne, abwechselnd als höchste hervortretende Götter. Die Sünder rufen nämlich bei ihren verschiedenen Anliegen und Begehren, wie bereits bemerkt, immer den Gott an, dem sie die meiste Macht hierfür zutrauen, in dessen besonderes Gebiet ihre Bitte einschlägt. Das Weltall selbst wird dann in die drei Reiche der Erde, des Luftraums und des lichten Himmels eingeteilt. Die Erde haben die Götter den Menschen zum Wohnsitz angewiesen, und über dieselbe herrscht Agni, der Gott des Feuers:

> Durchdringend ist sein Strahl, ist seines Lichtes Schein,
> Des Schönen mit dem schönen Angesicht und Blick,
> Dem Schimmer gleich, der auf des Stromes Fläche schwimmt,
> So flimmern Agni's Strahlen ohne Ruh und Rast.

Er ist ein Beschützer der Menschen und ein wahrer Hausfreund in ihrem Erdenleben. Im Mittelreich der Lüfte dachte sich der Inder zunächst die Gottheiten des Windes und des Sturmes wohnen, vor allem Vata, den Gott des Windes, und Rudra, den Gott des verheerenden Sturmes, mit ihren Genossen, den Marut, den Göttern des Gewitters, den Sängern des Himmels. Die Hauptgestalt dieses Luftreiches aber ist Indra, der gefeiertste Gott der vedischen Zeit. Seinen Heldenthaten gilt vor allem die Mehrzahl der Hymnen; seine Kämpfe und Siege über die Dämonen sind das beliebteste Thema aller Gesänge, ein Thema, welches von den Dichtern der Veden oft bis zur ermüdenden Monotonie wiederholt wird. Indra ist Schöpfer und Erhalter der Welt und Führer der göttlichen und menschlichen Geschlechter, der grausame Bestrafer der Gottlosen, der untrügliche Hort aller Frommen, und darum werden sie nicht müde, seine Größe zu preisen:

Der Gott, der Erstgeborene,
Der durch sein Werk die anderen Götter schmückt,
Vor dessen Kraft erbeben Erd' und Himmel,
O Völker, ist Indra!

Der fest die Erde gründete,
Des Blitz in finstre Wolkengräber dringt,
Der ausgespannt die Luft, des Himmels Veste,
O Völker, ist Indra!

Der Helden Sieg im Kampf verleiht,
Der alles formt und schafft nach seinem Bilde,
Der Leben und Bewegung giebt den Wesen,
O Völker, ist Indra!

Unter den Gottheiten des lichten Himmels stehen in erster Reihe die beiden Açvin, die Rosselenker, die Lichtbringer, die Väter der Morgenröte; Ushas (Eos), die goldene Tochter des Himmels mit lieblichem Antlitz, die alle Götter lieben, die den Flug der Nachtgespenster hemmt und mit deren Glanze der Lebenskern der Welt an jedem Tag neu geboren wird.

Strahlend kommt sie gleich dem jungen Weibe,
Weckt zum Tagewerke die Lebend'gen;
Feuer zünden wir auf dem Altare
Und ihr Licht verscheucht die Finsternisse.
Wie sie wächst in Schönheit, glanzgekleidet,
Sie die Glückliche! Sie bringt des Gottes
Auge, bringt das Roß, das sonnenhelle,
Ihre Schätze spendend allerwegen.
Tagespforten hat sie aufgeschlossen,
Lehrt uns wieder des Gebetes Worte.

Seit wann kommst du doch zu uns gestiegen?
Die du heute scheinst, du ahmest jene
Nach, die uns zuvor geleuchtet haben,
Und dir folgen, die zum Heil uns leuchten werden.
Menschen, die die frühern Morgenröten
Glänzen sah'n, sie sind gestorben, sterben

Werden die, die die heut'gen sehen, die Morgenröten
Selbst sind ewig! Kennt die Göttin doch kein Alter,
Kommt in frischer Jugend immer wieder,
Trägt der Sonne goldne Strahlenfahne.
Bring herbei das Schöne, Menschenfreundin,
Du der Götter Mutter, Auge der Erde,
Opferbotin, aller Wesen Wonne,
Gieb uns Heil und segnet uns, ihr Ew'gen.

Der glänzenden Morgenröte folgt dann, errötend wie der Spur des Mädchens der Jüngling, Surja selbst, die goldene Sonne, und wie die Diebe in der Nacht schleichen sich davon die Sterne mit ihrem fahlen Schein. Er wird unter verschiedenen Namen gepriesen: als Ernährer (Pushan), als Wirker (Vishnu), als Beleber (Savitar). Aber alle diese Personifikationen des Lichts wohnen nur im höchsten Reich, im klaren Himmelsraume, die höchsten Götter sind sie nicht. Der oberste von den unendlich Mächtigen, der alle Weisheit und Gerechtigkeit, alle Erhabenheit und Milde in sich vereinigt, ist Varuna, der allumfassende Himmelsvater, der, als ein Ganzes sich bilden mußte, alle ins Dasein berief, durch dessen Macht sie bestehen. Wir glauben in der That den Ton der Psalmen zu hören, wenn wir das Gebet eines alten vedischen Sängers an Varuna vernehmen:

Ja, weis' und groß sind deine Schöpferthaten,
Der Erd' und Himmel auseinanderstützte,
Er stieß hinauf den hellen, weiten Lichtraum,
Und teilt und breitet Land und Sternenhimmel.

Sprech' ich denn dies zu meinem eignen Leibe?
Wie kann zu Varuna hinein ich dringen?
Wird ohne Zorn er meine Gab' empfangen?
Wie schau' ich reinen Geists den Gnadenreichen?

Nach meiner Sünde forsch' ich ernst und eifrig
O Varuna! Die Weisen geh' ich fragen.
Dasselbe nur verkünden mir die Seher:
Der Allumfasser ist es, der dir zürnet.

O Varuna, sag', welche Sünde war es,
Daß du den alten frommen Freund verfolgest?
Du Unbesiegter, Mächtiger, verkünd' es,
Dann will entsündigt ich mit Preis dir nahen.

Erlaß uns du die väterlichen Fehler
Und die wir selbst mit eigner Hand begangen;
Entlaß, o König, diesen Sänger freundlich,
Wie einen Dieb, ja, wie ein Kalb vom Strange.

Nicht war es eignes Thun, nein, Haß nur war es,
Ein Trunk, ein Zorn, ein Würfel, ein Vergessen —
Ein Ältrer naht, den Jungen zu verführen,
Ja, selbst der Schlaf wird uns des Übels Bringer.

Laßt wie ein Sklave mich dem Gotte dienen,
Sündlos, dem reichen Geber, dem Erhalter, —
Der hehre Gott erleuchtete die Thoren,
Der Weise bringt zum Heil die frommen Dichter.

Varuna ist der allwissende Beherrscher der Welt. Er weiß, wohin das Siebengestirn, das bei Nacht sich zeigt, am Tage geht; er kennt den Pfad der Vögel in der Luft und der Schiffe auf dem Meere, ja, selbst die Bahnen des Windes; Vergangenes und Zukünftiges ist ihm offenbar. Unter den Menschen aber teilt er aus Recht und Unrecht, wie es in einem andern Liede heißt:

Laß mich noch nicht, o Varuna
Eingehen in des Staubes Haus.
Gieb Gnade, Allmächtiger, Gnade!

Ich ging, du starker, lichter Gott,
Aus Schwachheit auf dem falschen Weg,
Gieb Gnade, Allmächtiger, Gnade!

Ob ich in Wassers Mitte stand,
Kam über mich des Durstes Not.
Gieb Gnade, Allmächtiger, Gnade!

Wann dein Gesetz wir brechen je,
Gedankenlos in Schuld verstrickt,
Gieb Gnade, Allmächtiger, Gnade!

An Varuna schließt sich auch der Glaube an die persönliche Unsterblichkeit, an das Leben der Seele nach dem Tode, das als ein freies Geschenk der Götter aufgefaßt wird.

Nächst Varuna stehen Mitra, der Wohlaufmerkende, und Soma, der Gott der Säfte, der in den Fluten seinen Glanz erstrahlen läßt, der die Feinde bezwingt und die Herden überwacht. An all diese Götter wenden sich die Sänger der Veden. Sie sind ihnen Naturmächte, aber die Verehrung steigt hoch über das Sinnliche empor und erhebt sich zu dem Geistigen, von dem sie ausgegangen; ja, auf einer höhern Entwickelungsstufe, die auch noch in diesen Veden vertreten ist, erregt die Tiefe des religiösen Gedankens hohe Bewunderung, die sich an den „einen unbekannten Gott“ wendet, dem der Sänger seine weihevolle Huldigung darbringt. Dieses Gedicht hebt mit erstaunlicher Kühnheit alles bestimmte und gegebene Sein auf, um zum Grunde aller Wesen zu gelangen. Es erinnert — wie schon ein bedeutender Forscher hervorgehoben — sowohl an die eleatischen Philosophen in Griechenland, wie auch an die deutschen Mystiker des Mittelalters, ja sogar an Hegel und seine philosophische Schule:

Da war nicht Sein, nicht Nichtsein, nicht das Luftmeer,
Nicht das gewobne Himmelszelt da droben —
Was hüllte ein? Wo barg sich das Verborgne?
War's wohl die Wasserflut, der jähe Abgrund?

Da war nicht Tod, — Unsterbliches war nirgends,
Nichts schied die dunkle Nacht vom hellen Tage.
Es atmete von selbst in sich das Eine
Luftlos; ein andres ist noch nicht gewesen.

Und dunkel war's, ein unerleuchtet Weltmeer;
So lag dies All im Anfang tief verborgen;
Das Eine nur, gehüllt in dürrer Hülse,
Wuchs und erstand kraft seiner eignen Wärme.

Und Liebe überkam zuerst das Eine,
Der geist'gen Inbrunst erster Schöpfungssame.
Im Herzen sinnend spürten weise Seher
Das alte Band, das Sein an Nichtsein bindet.

Der Strahl, den weit und breit die Seher sahen,
War er im Abgrund, war er in der Höhe?
Man streute Samen, es entstanden Mächte —
Natur lag unten, oben Kraft und Wille.

Wer weiß es denn, wer hat es je verkündet,
Woher sie kam, woher die weite Schöpfung?
Die Götter kamen später denn die Schöpfung —
Wer weiß es wohl, von wannen sie gekommen?

Nur er, aus dem sie kam, die weite Schöpfung,
Sei's, daß er selbst sie schuf, sei's, daß er's nicht that,
Er, der vom hohen Himmel her herabschaut —
Er weiß es wahrlich! Oder weiß auch er's nicht?



Faksimile aus einer Handschrift des Rig-veda. 16. Jahrhundert. London, Bibl. der India Office. (Publ. of the Pal. Soc. Orient Ser.)

Die religiöse Lyrik ist natürlich das bewegende Element des „Rig-veda," die weltliche Poesie ist daneben von untergeordneter Bedeutung. Sie enthält Hochzeitshymnen oder vielmehr Sprüche, mehrere Sieges- und Triumphgesänge, die jedoch nur fragmentarisch erhalten sind, und die von den Ruhmesthaten siegreicher Fürsten erzählen, in deren Diensten die Sänger stehen und die sie mit lautem Liede preisen. Hier stehen zwei Sängerfamilien im Vordergrunde, welche in der indischen Poesie später zu hoher Bedeutung gelangen sollten: die des Visvamitra und die des Vasishtha. Jener hatte für den berühmten König Sudas den flutenden Strom gehemmt, seinem Gönner den Übergang ermöglicht und dessen Rosse zu Sieg und Beute laufen lassen. Aber mit der Zeit durch den steigenden Einfluß seines Nebenbuhlers Vasishtha zurückgedrängt, war Visvamitra zu einem andern Stamme übergegangen; mit diesem, den Bharathas, zieht er aus und kommt zur Vereinigung zweier Flüsse, die aus dem Schoße der Berge strömen, im Wettlauf, wie zwei losgelassene Stuten. Auf den innigen Zuruf und das laute Flehen des Sängers neigen sich die Wogen und eröffnen dem Heere den Durchgang. Man zieht nun getrost in den Kampf. Aber der Gott Indra zieht den Visvamitra vor, mit dessen Hilfe Sudas viele Heldenthaten verrichtet.

Auch die didaktisch-philosophische Poesie ist in dem „Rig-veda" vertreten. Die Erfahrung kluger Männer wird in Verse gebracht und lebt

als geflügeltes Wort in aller Munde. Man vermeint moderne Sprichwörter zu hören, wenn man folgende Verse liest:

Die Pflugschar schafft nur Brot, wenn man sie ziehet;
Wer seine Füße regt, der kommt zum Ziel;
Dem Brahmanen bringt das Reden mehr als Schweigen;
Ein Freund, der giebt, ist besser, als ein Karger.

Auch Rätselfragen und Rätselspiele, Zauber- und Beschwörungsformeln finden sich im „Rig-veda.“ Mit ihnen stehen in innigem Zusammenhang die philosophischen Dichtungen, welche sich mit den Fragen über den Umfang und über den Ursprung aller Erdendinge beschäftigen. Sie gehören sicher schon einer spätern Entwickelungsstufe an, da sie mit ihren Zweifeln über die Elemente der Naturphilosophie weit hinausgehen, welche sich in den ältesten Hymnen des „Rig-veda“ spiegeln. Wiederholt wird in ihnen eine Ursubstanz und ein Urgrund alles Daseins, der einzige Gott unter allen Göttlichen gepriesen. So zeigt uns der „Rig-veda“ in seinen verschiedenen Abteilungen die ganze Entwickelung des indischen Volkes vom naiven Naturempfinden bis zur Höhe philosophischer Weltbetrachtung, und darin besteht sein eigentlicher Wert. Er bietet uns den Schlüssel zum Verständnis dieses ursprünglichen, von fremden Einwirkungen freien, unmittelbar aus dem Schoße der Natur hervortretenden, jung erblühenden Lebens der Menschheit.

Die volkstümliche Epik.

Zehn gottlose Könige, so erzählt das alte Siegeslied des Vasishtha, haben sich gegen Sudas verbunden, sie konnten ihn aber nicht überwinden, weil der Götter Hilfe mit ihm war. Indra und Varuna leisteten ihm ihre wirksame Hilfe. Damit schließt das altindische und beginnt das epische Zeitalter. Die Sage hat die Scheidung von Sänger- und Heldentum, von Priester- und Königreich an die Zehnkönigsschlacht und die Namen von Vasishtha und Visvamitra geknüpft. „Der die Pfade beherrscht,“ Indra, der gewaltige, schied nun auch die Wege der Völker. Die Besiegten wurden auf das Pendschab zurückgeworfen; den Siegern blieb das große Ländergebiet jenseits der sieben Ströme. Ihre Wanderungen sind denen der stammverwandten Germanen in späteren Tagen zu vergleichen; sie brachen oft zum Kampf auf gegen äußere Feinde und stehen auch nicht selten in heißer Fehde gegeneinander auf der Wahlstatt.

Ein Spiegel dieser Heldenzeit, zugleich auch ihre treueste Geschichte, ist das altindische Volksepos. Freilich scheint der Göttermythus mit der Volkssage darin so innig verknüpft, daß ein Auseinanderhalten der beiden Elemente wohl für immer zu den Unmöglichkeiten gehören dürfte. Eins aber ist in dem ersten dieser volkstümlichen Epen, dem „Maha-Bharata,“ unverkennbar, nämlich, daß demselben die Geschichte jenes großen Kampfes zu Grunde liegt, der in grauer Vorzeit zwischen arischen Völkern in Hindostan geführt wurde. Wie das Gedicht jetzt vorliegt, ist aber nur etwa ein Viertel desselben (einige 20000 Slokas, indische Verse) auf diesen Kampf und die mit demselben zusammenhängenden Göttermythen zurückzuführen. Die übrigen drei Viertel gehören nicht dazu, sondern sind vielmehr spätere epische Ansätze, die aus dem Bestreben hervorgegangen sein

mögen, in diesem großen Nationalepos wie in einem Brennpunkt alles zusammenzufassen, was von alten Sagen noch im Gedächtnis des Volkes lebte, oder was notwendig und angenehm schien, um den Mut der Krieger auch noch in späterer Zeit zu entflammen und die Herrschaft der Priester zu festigen.

Das Gedicht nennt sich selbst eine Erzählung (akhyana); auch eine alte Geschichte der Vorzeit (purana) wird es genannt, und als eine Sage (itihasa) gefeiert, die den Kampf der beiden alten Königsgeschlechter, der Pandava und Kurava, schildert. Wie es uns heute vorliegt, ist es das Werk Jahrhunderte langer Überlieferung, mit Zuthaten und Erweiterungen überwachsen, aus denen den Grundstock des Gedichts herausgeschält zu haben, ein Verdienst moderner Wissenschaft ist. Dieser Kern des Gedichts ist der Kampf der zwei Fürstengeschlechter. Der Pandavafürst Judhishthira hat sein Land, seine Brüder, seine Gattin und schließlich auch sich selbst an den Kuravafürsten Durjodhana verspielt, den Nachkommen des Bharata. Durch die List des Krishna, d. h. des Schwarzen, über den Ardschuna, d. i. den Weißen, siegt das Geschlecht Pandu's und besteigt den Thron von Hastinapura. Es ist bemerkenswert, daß die ältesten Teile des Gedichts für die Kuru-, die andern für die Pandu-Söhne Partei nehmen. Und allein schon aus diesem Umstand ergab sich der naheliegende Vergleich mit den homerischen Gesängen, mit denen das Epos in seiner ursprünglichen Gestalt wohl manche Berührungspunkte hatte. Die Götter- und die Menschenwelt erinnert an die des Homer. Die Götter nehmen auch im indischen Epos Menschengestalt an, um sich an den Kriegen zu beteiligen; sie gesellen sich zu den Menschen und senden ihre Söhne als Helden in die Schlacht. Aber auch die Menschenwelt erinnert an das heroische Geschlecht des Homer. „Eine jugendliche Frische von Empfindung, die Wahrheit des allgemein Menschlichen, der Herzschlag einer gesunden Natur dringt durch die Reihe der Jahrhunderte hindurch und findet trotz so manches Fremdartigen einen Widerhall in jeder reinen und dichterisch gestimmten Seele.“

Durch die Verbindung mit der alten Göttersage, indem die Helden zu Nachkommen von Göttern gestaltet werden, wird die Geschichte zum Epos. Karna, der große Held des „Maha-Bharata,“ welcher sowohl mit dem griechischen Achill, wie mit dem germanischen Siegfried verglichen worden, ist der Sohn des Sonnengottes, und in der Erzählung seiner Geschichte klingt noch der uralte indische Sonnenmythus durch. Er ist der Held in der Schlacht, die zu schlagen er sich lange weigert, bis er, von der Not der Seinen ergriffen, den Entschluß faßt:

Geh hin, o König, und schlafe beruhigt, denn Morgen schlag' ich eine Schlacht,
Von der die Menschen singen und sagen, so lang' die Erde stehn wird.
Und keinen werd' ich morgen verschonen, der mir begegnet im Gefecht,
Nur den Sichandin, wenn ich ihn im Kampfe treffe, schlag' ich nicht.

Wie die Wellen des Meeres vor dem Sturme, so wogt das Heer der Feinde vor ihm hin und her. Aber die Gegner siegen, nicht durch eigene Kraft, sondern durch die Pfeile Ardshuna's. Der Tod des Helden zwingt aber zum Frieden. Sein letztes Mahnwort lautet:

Schließt Friede, laßt euch meinen Tod genügen,
Bevor die Freunde ihr, bevor ihr Brüder und Söhne verliert.
Schließt Friede und laßt nicht den Stamm
Des Kuru, das ganze erhabne Geschlecht, durch euren Hader untergehn.

Eine große, die Entstehung des Werkes behandelnde Einleitung nennt den Brahmanen Vjasa, den Sohn des Setjavati (der Wahrheit) als Verfasser des Gedichts, jedoch nur insofern, als er der Sage gemäß die Ereignisse berichtet. Dieser hätte seinen Schülern die Erzählung von dem großen Bharata mitgeteilt, welche sie bei den Opfern vorgetragen, und nach diesen Vorträgen wäre später die Aufzeichnung der Gedichte erfolgt. Die Verbreitung war also naturgemäß eine mündliche von seiten der Priester, die sie den Schülern überlieferten. Der Name Vjasa ist eine Allegorie und bezeichnet nicht etwa eine historische Person, sondern vielmehr die That des Anordnens, welche nicht sowohl ein einzelner, als vielmehr eine ganze Schule während einer langen Zeit vollbracht hat, innerhalb welcher das ursprünglich nur aus 24000 Distichen bestehende Epos durch verschiedene Episoden mythischen, poetischen, didaktischen und philosophischen Inhalts zu dem Riesenumfang von 100000 Slokas angewachsen war. Alle künftigen Epiker und Dramatiker entnahmen ihre besten Stoffe aus diesem Gedicht, und es ist eine zutreffende Bemerkung, daß das Lob, welches der Sammler diesem gewaltigen Epos in der Einleitung spendet, nämlich: „Dieses Bharata genannte Gedicht wird als Nahrungsquell von den Dichtern geehrt, wie ein edler Herr von seinen Dienern, welche Emporkommen erstreben", einzig wohl auf diesem Umstand Bezug haben konnte.

Von den Episoden des „Maha-Bharata" ist die wichtigste eine theologisch-philosophische, die „Bhagavatgita," ein Lehrgedicht, welches den Veden gleich gehalten wird und achtzehn Gesänge umfaßt. Gleichwohl soll es von Krischna dem Ardshuna auf dem Streitwagen angesichts der beiden feindlichen Heere vor Beginn der Schlacht mitgeteilt worden sein. Die anmutigsten und lieblichsten Episoden sind die von „Nal und Damajanti" und das Gedicht von „Savitri." Nalus, der König von Nischata, und Damajanti, die schöne und inniggeliebte Tochter des Königs von Vidarbha, sind zueinander in Liebe entbrannt, obwohl sie sich noch nie gesehen, sondern bloß ihre Vollkommenheit von andern preisen gehört haben. Goldgeflügelte Gänse singen dem in Liebe und Sehnsuchtsschmerz vergehenden Königssohne im Walde den Preis der fernen Königstochter und versprechen ihm, wenn sie die Freiheit erlangen, der Damajanti einen Liebesgruß zu bringen, daß sie an keinen andern Mann mehr denken werde. Nach dieser Meldung steigert sich die Sehnsucht der Damajanti immer höher. König Bhimas, über den Zustand seiner Tochter betrübt, läßt eine Brautwerbung verkünden und veranstaltet zu dem Zwecke ein Fest, zu welchem er Könige und Königssöhne einladet, aus denen sich Damajanti nach alter Sitte einen Gemahl frei wählen durfte. Da machen sich auch die vier Welthüter, die großen Götter Agni, Indra, Varuna und Jama, der Herrscher der Unterwelt, auf und kommen als Brautwerber. Auf dem Wege treffen sie den verkörperten Liebesgott Nalus, den sie nötigen, in ihrem Namen um Damajanti zu werben. Nalus entledigt sich seines Auftrages, die Jungfrau aber erklärt sich für ihn, und als die Götter nun im Saale erscheinen, freuen sie sich ob dieser Werbung und beschenken den redlichen Boten mit hohen Gnaden. Indra verleiht ihm die Gabe, klar zu sehen und den erquickenden Lufthauch; Agni schenkt ihm die Macht, den Feuerflammen zu gebieten; Jama giebt ihm festen Grund auf der Erde, und Varuna

verleiht ihm Macht über das Wasser. Der Damajanti aber prophezeien sie ein Kinderpaar, so schön und gut, wie sie selber. Aber der böse Dämon Kali, der gleichfalls zur Brautwerbung sich einstellen wollte, beschließt, sich an Nalus grausam zu rächen und stellt dem Glücklichen nach. Nalus wird durch ihn zum Würfelspiel verleitet, in welchem er Reich und Habe verliert. Trotz der Mahnungen von Damajanti kann er von seiner Leidenschaft nicht lassen, bis er sein Reich verloren hat. Schweigend folgt ihm nun Damajanti in die Wildnis zu einer Waldeshütte, wo die treue Gattin auf harter Erde in tiefen Schlummer versinkt, und nun verläßt Nalus unter schweren Kämpfen zwischen seiner Liebe, die ihn zurückhält, und dem ihm innewohnenden bösen Dämon, der ihn forttreibt, die treue Gattin. Damajanti erwacht, sieht sich von dem Gatten verlassen, klagt, jammert, irrt in der Wildnis umher, ohne ihn zu finden, bittet ihn, mit einigen Worten sich zu nahen, hält Anreden an die Berge und Bäume und Tiere des Waldes. Die laut Klagende bleibt aber doch in ihrem Vertrauen zu ihrem geliebten Gatten unerschütterlich. Sie beklagt nicht seinen Treubruch, sondern nur den Schmerz, den es ihm bereiten muß, so ganz gegen seine sonst so edle Natur zu handeln. Nach vielem Umherirren gelangt Damajanti in einen Büßerwald, wo ihr die dort weilenden frommen Brahmanen Vereinigung mit dem Gatten prophezeien. Die Büßer verschwinden, Damajanti glaubt geträumt zu haben und setzt ihre Wanderung fort. So gelangt sie nach Tschedipura, wo des Fürsten Mutter sie an ihren Hof nimmt. Dort lebt Damajanti still und zurückgezogen, kummervoll ihres Gatten eingedenk. Nalus aber irrt sinnbethört fort, bis er zum König von Ajodhya gelangt. und bei diesem sich als Wagenlenker verdingt. Inzwischen hat der greise Bhimas Brahmanen ausgesandt, um seine Tochter und ihren Gatten zu suchen. Einer der Priester findet Damajanti im Palaste des Königs von Tschedipura, von wo sie auf ihr Begehren in die väterliche Residenz zurückgebracht wird. Nach langer Zeit kehrt wieder ein Brahmane mit der Freudenbotschaft zurück, er habe am Hofe Ritapura's den Nalus gefunden. Nach mancherlei Fährnissen und Abenteuern werden die beiden Gatten endlich wieder vereinigt. Nalus fühlt sich entsühnt und frei, alles Leides los und voll Entzücken drückt er Damajanti an das Herz.

Diese kurze Inhaltsangabe kann nur ein unvollkommenes Bild von dem wirklichen Inhalt des Gedichtes geben, das in der That an hinreißender Gewalt der Leidenschaft, an Zartheit der Empfindung und Hoheit der Gesinnung nahezu unübertrefflich ist. „Hier ist echte Naturpoesie und zugleich künstlerische Durchbildung im ganzen und im einzelnen. Hier empfinden wir jene reine edle Rührung, die nur das vollendet Schöne weckt, in welchem alle Gegensätze sich lösen und Liebe als der Grund und das Band aller Dinge, der Sieg der Harmonie im sittlichen Geiste sich offenbart. Im märchenhaft Naiven blickt ein hoher Sinn, das phantastisch Wunderbare deutet sich leicht als das poetische Gebilde tiefer Gedanken, und ohne daß der Dichter hervortritt, hat uns die wundervolle Äußerung seiner Empfindungen durchdrungen, so daß ein seelenvoller Zauber ihm alle Herzen gewinnt.“

Auch die Episode von „Savitri,“ die Erzählung von der Treue einer Gattin, spielt in der alten Heroenzeit. Sie steht an Wahrheit der Empfindung und

Lieblichkeit des Vortrages der Episode von „Nal und Damajanti“ nur wenig nach. Die Tochter des frommen Königs von Madra, eine lotosäugige, in Schönheitsglut flammende Jungfrau, wagte niemand im ganzen Reiche zur Gattin zu küren, so blinkend ist der Glanz ihrer Schönheit. Da heißt sie ihr Vater den Wagen besteigen und von Land zu Land fahren, bis sie den Mann finde, den sie zum Gemahl wählt. Von dieser Brautfahrt heimgekehrt, erzählt sie, daß sie in einem Walde den Satjavat gefunden, der seinem erblindeten, des Thrones beraubten Vater in die Einsamkeit gefolgt sei und den sie zum Gatten wünsche. Ein weiser Brahmane preist dem Könige die Schönheit des Jünglings, aber er beklagt, daß derselbe binnen Jahresfrist sterben müsse. Gleichwohl verlangt Savitri den Jüngling zum Manne. Der König geleitet sie in den Wald, und dort wird die Vermählung in Freuden gefeiert. Savitri aber gedenkt des schweren Worts des Heiligen und legt nun das Büßergewand an. Da das Jahr fast verstrichen ist, vier Tage vor Schluß desselben, erklärt sie, daß sie infolge eines Gelübdes drei Tage und drei Nächte lang regungslos und fastend stehen wolle. Am vierten Tage opfert sie den Göttern. Satjavat will in den Wald gehen. Sie begleitet ihn. Auf der Wanderung wird er müde, er fühlt einen Schmerz, legt sein Haupt in Savitri's Schoß und entschlummert. Da tritt in schauerlicher Erhabenheit Jama zu ihr und zieht aus dem Leibe des Gatten die Seele, bindet sie mit einer Schleife und zieht von dannen. Stumm und voll Grams folgt ihm die treue Gattin. Von ihrer Treue und Schönheit entzückt, gestattet ihr der Totengott, sich eine Gnade auszubitten, nur nicht das Leben Satjavat's. Da wünscht sie, daß ihr blinder Schwiegervater das Augenlicht wieder erhalte. „Es sei,“ sagt der Gott. Sie aber folgt immer weiter der Leiche des Gatten, und Jama verheißt ihr eine neue Gnade. Sie wünscht, daß ihr Schwiegervater wieder in sein Reich eingesetzt werde. Auch dies wird gewährt. Savitri aber folgt immer weiter und Jama verheißt ihr eine dritte Gnade. Sie wünscht sich Nachkommen. Auch diese Bitte gewährt der Gott, und endlich bittet Savitri, da ihr eine neue Gnade verheißen wird:

Diesmal ist deine Gnade nicht
Wie sonst der Seligkeit beraubt.
Gieb mir das Leben Satjavat's,
Gieb mir das Leben des Gemahls!
Gieb mir mein Leben wieder, gieb
Mir Himmel, Glück und Seligkeit.

Jama giebt ihr den Geist des Gemahls wieder. Satjavat erwacht wie aus tiefem Schlafe; sie kehren beide in die Heimat wieder; Savitri erzählt den Hausgenossen, wie sich ihr Leid in Freude verwandelt hat und wird überall gepriesen, wo man von Frauensitte und von der Kraft hingebender, reiner Liebe im Inderlande erzählt.

Es ist bereits gesagt worden, daß auch die Sage der Heroenzeit auf das Bewußtsein des Volkes mit ihrem ganzen Inhalt von religiöser Überlieferung und poetischer Empfindung einen bestimmenden Einfluß ausgeübt habe. Die Sänger der Epen gehörten dem Volke selbst an und lebten in den gleichen Verhältnissen. Der Wert der Lieder, die der Rhapsode vorträgt, hängt ja davon ab, daß er die schon im Volke wurzelnden Keime ins Dasein ruft und durch sein Lied vorhandene, wenn auch schlummernde Stimmungen des Volksgeistes weckt. So ist es charakteristisch für die indische Heldendichtung, daß die Rhapsoden,

welche sie vortrugen, verschieden von den Priestern sind, die Verfasser selbst aber dieser Kaste angehören. Der priesterliche Einfluß auf das Werden und Wachsen des Volksepos steht also außer Frage, wenn man die einzelnen Teile desselben künstlerisch zergliedert. Selbstverständlich mußte eine geraume Zeit vergehen, ehe das Epos seine geschlossene Abrundung finden konnte; nichtsdestoweniger zeigt sich auch in Bezug hierauf eine große Verschiedenheit zwischen den beiden großen Heldengedichten der altindischen Epik. Wir haben bereits erkannt, daß das „Maha-Bharata" ein Epos ist, welches den Untergang edler Geschlechter in blutigen Kämpfen erzählt. Im „Ramayana" dagegen, dem zweiten Epos, wird vielmehr die Versöhnung geschildert, welche den Frieden und das Glück in eine Familie und in einen Staat zurückbringt. Während das „Maha-Bharata" von seinen eigenen Helden als „ein großes Lehrbuch des Nützlichen, ein Lehrbuch des Rechtes, ein Lehrbuch des Angenehmen" ausgegeben wird, ist das „Ramayana" die Erzählung einer einzigen großen Sage der Vorwelt, der von Rama. Das Gedicht folgt dem Leben des Helden in regelmäßigem Fortgange und kann daher auch früher abgeschlossen worden sein. Die einzelnen Episoden stehen hier natürlich in festem Zusammenhang mit der Haupterzählung. Der Verfasser, Valmiki, erscheint zwar als ein Zeitgenosse des Rama, doch soll dies wohl nur heißen, daß die Entstehung des Epos auf die Zeit des Helden zurückgeführt wird. Auch aus der Bezeichnung, welche der Inder selbst beiden Werken giebt, geht der Unterschied zwischen ihnen hervor. Während das „Maha-Bharata" eine Erzählung oder ein Märchen genannt wird, tritt das „Ramayana" als ein Kavja, als ein eigentliches Gedicht zu poetischen Zwecken auf. In der That ist das „Ramayana" aus einem Gusse, wenn es auch dem Alter nach, wie die Wissenschaft in neuerer Zeit nachgewiesen, hinter dem „Maha-Bharata" zurücksteht. Innere, wie äußere Gründe nötigten zu dieser Annahme. Im „Maha-Bharata" kämpfen gleiche gegen gleiche, Götter gegen Helden mit heroischer Leidenschaftlichkeit. Überall walten nur echt menschliche Grundlagen vor und die Freiheit der Menschen ihren Göttern gegenüber bildet das Lebenselement. Im „Ramayana" dagegen ist es die Tugend der vollkommenen Gesetzeserfüllung, welche vor allem andern verherrlicht wird. Die persönliche Freiheit hat keinen Spielraum zur Entfaltung mehr; alles gruppiert sich um eine Mythologie, welche bereits systematische Festigkeit erlangt hat und in der Göttertrias von Brahma, Vishnu und Shiva gipfelt. In der Sage selbst aber klingt ein beschaulicher, entsagender Ton an, der schon als ein Resultat brahmanischer Weisheit angesehen werden darf. Rama selbst ist kein göttlicher Held, wie der homerische Achilles, sondern ein Gott-Mensch, die symbolische Verkörperung des Vishnu, welche durch die Klage veranlaßt wurde, die vor Jama gekommen war über die Verwüstungen, die der Riesenkönig Ravana, welcher den Indra bekriegte, angerichtet hatte. Sein Vater Dasaratha, König von Ajodhja, hatte drei Frauen: Kausalja, Keikeja und Sumitra, deren erster Sohn war Rama. Er hatte sich durch Heldenmut und Edelsinn die Bewunderung des Volkes erworben. Als er seinem beliebten Vater in der Herrschaft zur Seite stehen sollte, suchte Keikeja dies zu verhindern und verlangte für ihren Sohn, den Bharata, die Regierung. Rama mußte weichen und zog mit seiner schönen und tugendhaften Gemahlin Sita in die Wälder, um hier vierzehn Jahre lang die wunder-

barsten Heldenthaten zu Ehren seines Vaters zu verrichten. Dann kehrte er nach Ajodhja zurück, um das Reich seiner Väter in Besitz zu nehmen. Dies ist der Kern des in sieben Bücher eingeteilten Epos, das ebenso wie das „Maha-Bharata“ in einer Einleitung den Mythus seiner Entstehung erzählt. Die Heldengestalt des Rama bildet den Mittelpunkt des Gedichts. Aber auch dieses Epos hat einen historischen Kern; Tempel, Denkmäler und Brücken, die über ganz Indien verstreut, zeugen noch heute für die Existenz des Helden, der ein Freund der Brahmanen, ein eifriger Förderer ihres frommen Strebens gewesen sein muß. Rama galt später als eine Inkarnation des Gottes Vishnu, und die Heiligtümer, die ihm zu Ehren errichtet wurden, waren die größten und prächtigsten im Lande, wie das zu Ramesvaram, „das schönste Tempeldenkmal dravidischer Kunst,“ dessen Überreste noch jetzt von der Verehrung Kunde geben, die bis über den Süden Indiens das Brahmanentum dem göttlichen Helden geweiht hat. Auch das „Ramayana“ liefert den späteren Dichtern den Stoff zu ihren Dichtungen. Das Volk selbst sah die Lektüre dieses Epos als heilig und entsündigend an. Schon in der Einleitung des „Ramayana“ heißt es:

Wer immer trinkt, solange er lebt, des Ramayana's Göttertrank
Nimmer satt, der sei mir gegrüßt als frommer Weiser, rein von Schuld!
Wer diese Thaten Rama's liest, der wird all seiner Sünden frei;
Mit Sohn, Enkel, den Seinen all, wird der Mann frei von Unglück sein.
Wer das Ramayan auch hörend nur bis zu Ende ganz vernahm,
Wer da liest bis zur Mitte, nur mit Andacht, glaubensvoll dies Buch.
Es fruchtet dem Wiedergebornen, Weisheit den Edlen mit herrlicher Herrschaft lohnend;
Dem Kaufmann soll reinsten Gewinn es bringen, und hört's ein Knecht gar, wird auch der veredelt.

Von den Episoden des „Ramayana“ sind die schönsten die Herabkunft der Göttin Ganga und die Befreiung des Visvamithra, welche offenbar später dem „Ramayana“ angefügt wurde. Die Gottheiten der Berge sind bei den Indern alle männlich, die der Flüsse weiblich, wie es bei den Alten nur die Nymphen der Quellen waren. Die Göttin Ganga galt ihnen als die Personifikation des Flusses Ganges.

Die Ganga ergießt sich vom Himmel zur Erde auf Befehl Brahma's und von da in die Unterwelt, um die Leiber von 60 000 in heißer Schlacht erschlagenen Helden zu entsühnen. Die Bedeutung dieser Episode liegt in den feierlichen Schlußworten, die der erhabene Weltallvater zu dem König Sagara spricht:

„Löwe der Menschen, du hast dein urgroßväterlich Ahnvolk,
Alle die sechs Zehntausend, des Sagara's Söhne gelöset,
Ewig unwandelbar steht dies fluteinsammelnde Weltmeer,
Welches in Zukunft soll nach Sagara's Namen benannt sein.
Siehe! solang hier stehet das Weltmeer, bleiben die Söhne
Sagara's alle, den Göttern gesellt, Einwohner des Himmels.
Diese, die Göttin des Stroms, soll älteste Tochter dir heißen,
Soll ja Bhagirathi dir heißen, drei Welten bekannt mit dem Namen.
Erst Dreipfadige heißt sie: die himmlischen Weisen erteilten
Also den Namen ihr jetzt, weil durch drei Welten sie wandelt,
Weil sie den Himmel, die Erd' und der Höll' Abgründe durchströmet:
Ganga zum andern, o König, benannt von dem Gange zur Erde;
Drittens Bhagirathi dann: du gabst ihr das kindliche Beiwort.



Gestalten altindischer Mythe: Skulpturen im Felsentempel zu Badami. (Nach Photographie.)

Vishnu, als Pfortenwärter. Auf dem Pfeiler: Civa und Parvatî, mit dem Gana- oder Scharenzwerg zur Seite; rechts auf ihrem Dhara oder Träger, Laxmî die Göttin des Glückes und der Schönheit.

Wisse! solang auf Erden des Ganga gewaltiger Strom bleibt,
Wird sich unwandelbar auch dein Ruhm in die Welten verbreiten.
— — — — — — — — — — — — — — —
Stets auch bade dich selbst in der Flut: so lebe gereinigt,
Herrlichster unter den Menschen und ernte der Tugenden Frucht ein.
Segen mit dir! Ich kehre zurück zu den himmlischen Welten."

Die Reinigung durch die Buße, das Prinzip einer spätern Entwickelung des Brahmanentums, ist auch das Objekt der zweiten Episode des „Ramajana," welche nebenbei auch noch die deutlich ausgesprochene Absicht hat, feindliche Nachbarvölker herabzusetzen und das indische Priestertum über Gebühr zu feiern. Es ist dies die Geschichte von dem König Visvamithra, der von dem Büßer Vasishtha die allen Überfluß spendende Kuh Sabala erringen wollte und ihm dafür 14000 Elephanten, 11000 Pferde und eine Million Kühe vergebens bietet. Da bemächtigt sich der König der Kuh mit Gewalt. Allein diese tötet ihm zahllose Krieger und kehrt schließlich zu Vasishtha zurück. Visvamithra, seiner Macht beraubt, versucht nun durch Bußübungen sich Rache zu verschaffen, die das Gedicht mit großer Umständlichkeit schildert. Tausende von Jahren lang büßt er sich zum Brahmanen hinauf, dann aber versöhnt er sich mit seinem Gegner. „Tugend, Gedächtnis, Ausharrung, Weisheit, Milde, Geduld, Verstand, Buße, Freiheit und Allkunde, Güte, Mäßigung, Dankbarkeit, Gleichmut," dies alles ist dem echten Brahmanen zu eigen. Man sieht, das Gedicht ist eine Verherrlichung des Priestertums auf Kosten der Königswürde, das nur zu einer Zeit entstehen konnte, wo das Brahmanentum bereits seine Alleinherrschaft über das gesamte Volk ausgeübt hat.

Die fromme Gemütsrichtung und der beschauliche, nach innen gerichtete Sinn des Volkes kamen damals den Bestrebungen der Priester, die Herrschaft über die Geister zu erringen, wesentlich entgegen. Es galt als ein Kanon, daß aus dem Haupte Brahma's die Priester, aus seinen Armen die Krieger und aus seinem Fuße alles andere Volk entstanden sei. Damit war der so verhängnisvolle Kastenunterschied gegeben, der nun auch in den religiösen und poetischen Vorstellungen einen bestimmten Ausdruck findet. Während die alten Veden noch auf freier, rein menschlicher Grundlage beruhen und den einfachen Brahmanismus als religiösen Glauben feiern, zeigt sich in den spätern epischen Gedichten on die Entzweiung in Sekten, die Anhänger des Vishnu und des Shiva, wie in Kasten, und die Tendenz geht dahin, diese Unterschiede auch in die alten Urkunden hineinzutragen.

So schloß sich eine reiche religiöse Litteratur an die Veden und Epen der Vorzeit an, die in den „Brahmanas" und „Puranas" Aussprüche hervorragender Brahmanen über Gott und Welt, die Gebete und Lieder bei den Opferfesten, endlich einen reichen Legendenschatz aufsammelte, der mit der epischen Dichtung noch in einem gewissen innern Zusammenhang steht. Die „Puranas" im besondern sind Erzählungen, welche sich auf den Anfang der Welt beziehen, eine Schöpfungschronik nach priesterlicher Anschauung, deren Ansehen aber so hoch steht, daß man ihre sechs Sammlungen ausdrücklich einen fünften Veda nannte. Sie haben ihren Namen von den Gottheiten, deren Mythen sie erzählen und deren Leben

sie mit einem Kranz von Legenden und Sagen umweben, in welchen die Buße und Selbstpeinigung die Hauptrolle spielte, und als deren vornehmste Träger natürlich die Brahmanen in den Vordergrund treten.

So hatte sich im Laufe der Jahrhunderte in der Phantasie der Brahmanen und ihrer gläubigen Anhänger eine wundersame Welt gestaltet. Aus den Helden waren Büßer, aus den Kriegern Priester geworden. Die freie, große Götterwelt hatte sich in eine allgewaltige Dreiheit zusammengezogen, in Brahma, Vishnu und Shiva, welche allein die Weltherrschaft führten. An die Stelle der männlichen Thatkraft war die beschauliche Frömmigkeit getreten. Nicht das individuelle Leben, nicht Kraft und Macht galten als erstrebenswerte Güter, sondern die Tugend der Buße, der Selbstpeinigung, der Abtötung des Fleisches wurde als das höchste Gut gepriesen. Da die Götter und Geister beständig mit den Menschen in körperliche Beziehung treten, verschwammen im indischen Geiste Himmel und Erde zu einem formlosen Chaos, so daß das Volk schließlich in der That nur noch im Reich der Phantasie lebte und im Himmel seine eigentliche Heimat zu schauen geneigt war.



Tope (Grabmal) von Sarnath bei Benares: erster Aufenthalt des Buddha.

Wie ein Erlöser dieses Volkes erscheint daher um die Wende des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts jener Weise, Buddha, eigentlich Gautama oder Sakja-muni (d. i. der Lehrer aus der Familie Sakja), der von tiefem Mitgefühl über die Entartung seiner Mitmenschen ergriffen, sich in die Einsamkeit zurückzog und dort jenen schöpferischen Ideen nachging, die ihn ermutigten, später als Lehrer seines Volkes aufzutreten, das Ansehen der Veden und die Rechte der Brahmanen zu bestreiten. Die Religion, die sich auf seine Lehre gründete, der Buddhismus, verbreitete sich rasch in Indien bis nach China und Japan und

zählt über dreihundert Millionen treuer Anhänger. Bereits im dritten Jahrhundert n. Chr. war er in Indien, trotz aller Angriffe und Verfolgungen des Brahmanentums, zur Staatsreligion geworden. In dieser Gestalt war seine ursprüngliche Lehre allerdings bereits durch eine umfangreiche Mythologie entstellt, in der die alten brahmanischen Götter nicht gerade die kleinste Rolle spielen.

Entkleidet man die Nachrichten über das Leben des Buddha aller mystischen Umhüllung, so stellt sich uns seine Lehre als eine hohe Stufe religiöser Erkenntnis und philosophischer Weltanschauung dar. Sein oberster Grundsatz war, „daß die Schicksale dieses Lebens durch Thaten des frühern bedingt und fest geregelt seien, daß keine böse That ohne Strafe, wie keine gute ohne Lohn bleibe.“ Diesem Fatum könne sich der Mensch nur dadurch entziehen, daß er „seinen Willen eben auf diesen einzigen Weg der Befreiung aus diesem Kreislaufe richtet, dieser Richtung treu bleibt und mit beharrlichem Eifer bloß verdienstlichen Handlungen nachstrebt, wodurch er dann zuletzt nach Abwerfung aller Leidenschaften, welche als die stärksten Fesseln im Gefängnisse des Kreislaufs angesehen werden, das erwünschte Ziel der gänzlichen Befreiung von der Wiedergeburt erreicht.“ Erfüllt der Mensch so seine Pflichten, wird er schon auf Erden ein Buddha, d. h. ein Erleuchteter, Erweckter, und geht nach dem Tode ein in das Nirvana, d. h. vollständige Erlöschen der individuellen Existenz, die Seligkeit des Nichtseins im Gegensatz zu dem Kreislauf des Weltgetriebes, der Sansara. Der Buddhismus lehrt also die Gleichheit aller Menschen und eine veredelte Moral, die sich auf die Nächstenliebe gründet. Seine Lehren haben so viel Ähnlichkeit mit den grundlegenden Ideen des Christentums, daß man an eine Einwirkung derselben auf die Entwickelung der gnostischen Anschauungen von Alexandrien her einerseits, und durch buddhistische Missionäre vom Pendschab über Persien anderseits gedacht hat.



Buddha; Skulptur aus Sanchi.

Unmittelbar nach dem Tode des Buddha fanden mehrere Synoden seiner Schüler und Anhänger statt, in welchen die heiligen Schriften des Buddhismus zusammengestellt wurden, und zwar in drei Abteilungen, deren erste, die „Sutra,“ Aussprüche und Reden des Buddha und Unterhaltungen mit seinen Zuhörern enthält, während die zweite, „Vinaya,“ Bestimmungen über die Disziplin, und die dritte, der „Abidharma,“ die dogmatischen und philosophischen Auseinandersetzungen der nunmehr zur Religion erhobenen Weltanschauung zusammenfaßt. Der Seelenadel des Buddha, seine weisen Lehren, sein Weltschmerz und seine Weltentsagung, seine ethische Lebensanschauung eröffneten dem indischen Leben eine neue Welt und das Morgenrot eines neuen Tages. „Neue weite Horizonte öffnen sich und wir fühlen zum erstenmal in der Geschichte den leisen Schlag des großen Herzens der Menschheit.“ Es ist selbstverständlich, daß das Leben des

Buddha bald von der Legende reich ausgeschmückt wird. Kanonische Bücher beschäftigen sich in Poesie und Prosa mit seiner Geburt, seinem Erdenwallen und seinem Tode. Wie ein Lichtstrahl soll er von der Maya-Devi empfangen worden sein, nachdem ihr im Traumgesicht die Geburt eines „Lehrers der Dreiwelt“ verkündet worden: Sonne und Mond standen still bei seinem Erscheinen; die Götter waren seine Diener auf allen Lebenswegen. Er kämpft mit dem Versucher und allen

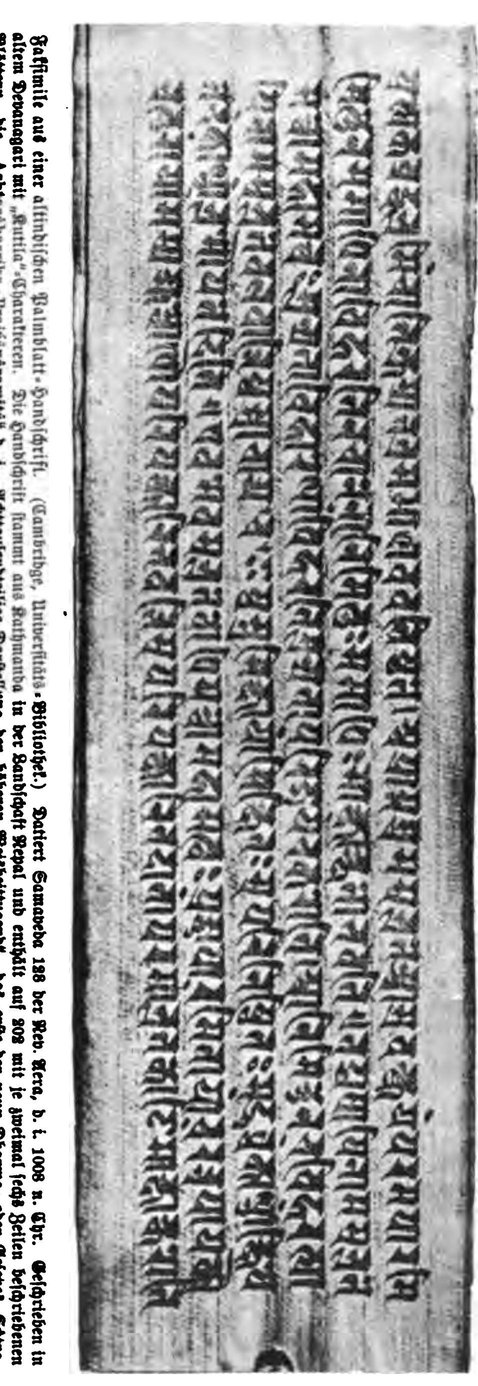


Traumgesicht der Mâyâ-Devî. Skulptur eines Riegelpfeilers des Barhut-Grabmales. (Cunningham, the Stûpa of Bharhut.)

Maya-Devi ruht in voller Bekleidung, mit Kopfputz, Ohrgehänge, Halsgeschmeide, Arm- und Beinringen geschmückt auf ihrem Lager. Neben demselben sitzen auf Kissen drei Frauen, von denen eine im Gebet begriffen und eine mit dem Fliegenwedel thätig ist. Eine Lampe brennt auf erhöhtem Gestell zu Füßen des Lagers, zu Häupten desselben steht ein Wasserkrug. Über der Maya-Devi ist, wie herabschwebend, der Elefant, dessen Gestalt der Bodhisattva angenommen, dargestellt.

Naturgewalten, bleibt aber Sieger. Denn sein Ziel ist die Weisheit und die Erlösung durch den Weltgeist der erbarmenden Liebe.

Ein Hauch dieses Weltgeistes dringt natürlich auch in die indische Dichtung jener Zeit, die einen lehrhaften Zug annimmt und die Phantasie in den Dienst des herrschenden Gedankens stellt. Eine Sammlung von Parabeln dient als Kommentar für die Sprüche und Lehren des Buddha. Die „Achttausendteilige Darstellung der höhern Weisheitstugend,“ das erste der neun Gesetzes-Sutra, ist nur eine Probe dieser Kommentare, an welchen die buddhistische Litteratur so reich ist. Ein Kanon der heiligen Schriften der buddhistischen Religion



Faksimile aus einer altindischen Palmblatt-Handschrift. (Cambridge, Universitäts-Bibliothek.) Datiert Samaveda 128 der Nev. Aera, d. i. 1008 n. Chr. Geschrieben in altem Devanagari mit „Kutila“-Charakteren. Die Handschrift stammt aus Kathmandu in der Landschaft Nepal und enthält auf 202 mit je zweimal sechs Zeilen beschriebenen Blättern, die „Ashtasâhasrika-Prajñâpâramitâ“ d. i. „Achttausendteilige Darstellung der höheren Weisheittugend“, das erste der neun Dharma- oder Gesetzes-Sûtra, ein berühmtes, vornehmlich spekulatives Werk der nordbuddhistischen Mahayana-Schule.

füllt allein 108 stattliche Bände. Auch die Legende, die Tierfabel, das Märchen finden reichliche Pflege. Sie entsprechen ja am meisten dem indischen Geiste. Die Quelle aller dieser Erzählungen lag im Epos und in der Mythologie, die die Phantasie des indischen Volkes miteinander verschmolzen hatte. Schon im 6. Jahrhundert findet sich eine Sammlung derartiger Erzählungen mit Sittensprüchen, eine Art Fürstenspiegel, der die Grundlage für die zwei berühmtesten Werke dieser Gattung, für den „Hitopadesha,“ d. h. freundliche Unterweisung, wie für eine spätere Bearbeitung, „Pantshatantra,“ das heißt fünf Bücher, bildete. Diese indischen Märchensammlungen sind dann eine ergiebige Quelle für die Erzählungslitteratur der ganzen Welt geworden. Mit dem Buddhismus zugleich kamen sie nach China und Japan, sowie zu den Mongolen, die sie den Slaven überbrachten. Durch den Islam, der später in Indien eingedrungen und dort zur herrschenden Religion geworden, kamen sie zu Arabern und Juden, welche sie den romanischen und germanischen Nationen im 11. und 12. Jahrhundert getreu überlieferten.

So ward das indische Märchen die Quelle, aus der Boccaccio, Ariost und Shakespeare geschöpft, und das mit seinem Reichtum die gesamte Weltlitteratur gespeist hat. Der

Buddha selbst wurde auf diesem Wege zu einem katholischen Heiligen; denn die Legende seines Lebens wurde die Grundlage der Erzählung von „Barlaam und Josaphat“, deren Träger in Rom später heilig gesprochen wurde.

Die klassische Kunstpoesie.

Es ist ein weiter Weg von der Naturlyrik der Veden bis zu der klassischen Kunstdichtung, wie sie sich in Lyrik und Drama allerdings um viele Jahrhunderte später entfaltet hat. Die epische Dichtung bildet den vermittelnden Übergang und erklärt die eigenartige Entwickelung, die sicher mit der durch den Buddhismus neugeweckten religiösen Strömung in einem organischen Zusammenhang steht, während sie, wie es scheint, zugleich als eine Reaktion gegen das übermächtige Brahmanentum aufzufassen ist. Der indische Poet kennt nämlich in dieser Zeitlage nur ein Entweder — Oder, Weltflucht oder Weltlust, Buße oder Genuß. Und es ist begreiflich, daß er sich mit Vorliebe für das zweite entscheidet. Ein alter Sloka stellt dies Verhältnis glücklich dar:

> Wohn' an der Ganga Stromfluten, sündentrückenden, quellenden,
> Oder an zarter Brust Hügeln, sinnentzückenden, schwellenden.

So hat sich gerade unter dem Einfluß der Weltentfremdungslehre und Verzweiflungsphilosophie eine heiße und sinnliche Liebeslyrik in Indien herangebildet, in der die Leidenschaft und Maßlosigkeit des indischen Geistes ihre tropische Glut ungezügelt entfalten konnte. In dieser „Region der Liebespein und Liebeswonne“ erblühen jedoch auch keusche und anmutige Dichtungen; aber sie werden überwuchert von dem „Glutregen der Üppigkeit“, der Leib und Seele mit süßen Martern quält und im Ausdruck seines Liebesgefühls alle Vergleiche der Natur und des Menschenlebens erschöpft. Es ist eine sinnestolle, berauschende, verführerische Liebe, die der indische Poet dieser Epoche feiert, nicht die keusche, reine, liebliche und demütige, die in den großen Epen verherrlicht wurde.

Als der vorragendste Dichter dieser Kunstlyrik wird Kalidasa gepriesen. Er ist das glänzendste Gestirn am Himmel der indischen Poesie, „wegen der Meisterschaft, mit der er die Sprache beherrscht und wegen des feinen Gefühls, mit welchem er ihr, den behandelten Gegenständen gemäß, eine einfache oder künstlerische Form verleiht, ohne in die spätere Künstelei zu verfallen oder die Grenze des guten Geschmacks zu überschreiten; sodann wegen der Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen, wegen seiner sinnreichen Erfindung und seiner glücklichen Wahl von Stoffen, sowie wegen der vollständigen Erreichung seiner dichterischen Absichten; endlich wegen der Schönheit seiner Schilderungen, der Zartheit seines Gefühls und seines Reichtums an Phantasie.“ Kalidasa, der etwa im 6. Jahrhundert n. Chr. an dem Hofe des Königs Vikramaditja gelebt haben soll, hat alle Gattungen der Kunstdichtung, Lyrik, Epos und Drama, gepflegt. Seine lyrischen Dichtungen sind zart und seelenvoll; die bedeutendste derselben ist wohl die oft übersetzte Geschichte des „Wolkenboten“, „Meghaduta“, die Klage eines einsamen Liebenden, der vom Berge Ramaghiri aus die Wolken anredet und ihnen den Weg beschreibt, den sie nehmen sollen, um der fernen Gattin Grüße zu

bringen. Weniger wertvoll ist das gleichfalls Kalidasa zugeschriebene Gedicht „Ritu-sanhara," die Jahreszeiten, eine Art beschreibender Naturdichtung, die in Indien, wo man sechs Jahreszeiten kannte, sich besonders üppig entfalten konnte. Seine epischen Dichtungen „Rag-huvansa," die mythische Geschichte der alten Herrscher von Ajodha, und „Kumara-sambhava," die Geburt des Kriegsgottes, zeichnen sich durch viele poetische Schönheiten aus. Seine wesentliche Bedeutung liegt jedoch im lyrischen Drama, und wird dort noch zu besprechen sein. Kalidasa gilt als das Vorbild aller indischer Dichter; er hat der Poesie die Wege gewiesen und geebnet; seine Weltanschauung ist eine echt poetische, von Schönheitssinn und Edelmut erfüllte. Von ihm rührt auch das bekannte kleine Gedicht auf die indische Dreieinigkeit her:

In drei Personen zeigt sich Gott der Eine,
Von denen später nicht, noch früher keine;
Von Siva, Vishnu, Brama, wer er sei,
Ist jeder jeder in der sel'gen Drei.

Ein Zeitgenosse des Kalidasa soll Ghatakarpara gewesen sein, dessen Gedicht „Ghata-karparam," der zerbrochene Krug, von einer Spielerei mit Worten am Schlusse seinen Namen erhielt. Der Dichter gelobte nämlich, jedem, der ihn in der Verskunst besiege, Wasser in einem zerbrochenen Krug holen zu wollen. Auch Bhartrihari, Amaru und Jajadeva, dessen „Gitagovinda" das Hohelied der Inder genannt wurde, gelten als hervorragende Lyriker. In der „Gitagovinda," welche die Idylle schildert, die der Gott Krishna in Gestalt eines Hirten mit der schönen Hirtin Radha durchlebt, erreicht die Liebeslyrik der Inder wohl ihren Höhepunkt. „Alle Launen einer leidenschaftlichen Liebe, ihr Verlangen und Bangen, ihr Schmollen und Grollen, ihr Suchen und Fliehen, ihr Tändeln und Kosen sind mit einer orgiastischen Üppigkeit beschrieben, die sich in dem wechselnden, überkünstlichen Metrum, in der wollüstigen Musik der Verse wiederspiegelt und die lüsternste Sinnlichkeit mit pantheistisch erhobenen Entzückungen vermischt, wie sie nur in Indien möglich waren."

Die das ganze Wesen des Indertums beherrschende Phantasie tritt natürlich in den Liebesliedern besonders stark hervor. Ein sehr beliebter Dichter war Amaru. Die Empfindung der ihren Geliebten erwartenden Jungfrau schildert er folgendermaßen:

Die Braue furchet sich geschickt,
Allein das Auge schmachtend blickt.
Das Herz hat sich mit Stolz ummauert,
Allein die Haut des Leibes schauert.

Das Wort des Mundes hemmt der Groll,
Doch glüht die Liebe lächelvoll.
Wie ist es möglich, sich zu fassen,
Wo sich die Männer sehen lassen?

„So soll mein Herz im Busen mir zerspringen
In tausend Stück', abmagern meine Glieder,
Noch voller Frische, wenn es, Freundin, wieder
Dem Ungetreun gelang, mich zu gewinnen."
Kaum ist der Schwur im Zorn der Lipp' entflohen,
Als ungeduldig sie das Auge wendet
Nach jener Eck', um welch' er oft gebogen
Zu ihr, die volle Lieb ihm gern noch spendet.

„Unschuld'ges Kind, so unerfahren,
Ja thöricht, Einem Lieb' allein zu schenken,
Einem Treu' ein Leben lang zu wahren,
Und immer nur ihm zu Gefall'n zu denken,
Der dich betrügt am Ende! Faß ein Herz!
Was ew'ge Treu! Erhöre nur zum Scherz
Den andern." „Stille", sagt erschreckt
Die junge Schöne zur Verführerin,
„Still: Deiner Zunge Spruch weckt
Den, dem ich ewig eigen bin,
Aus seines Schlummers süßer Lust;
Er hört dich hier in meiner Brust."

Nichts aber ist charakteristischer für die Art und Weise, wie die indischen Lyriker ihrer Kunstperiode das Leben und die Liebe auffaßten, als die Sprüche des Bhartrihari. Seine Sammlung zerfällt in ein Buch der Liebe und der Buße. Früher, äußert er sich, habe er in allen Dingen der Erde nur Frauengestalten erblickt; seit eine Salbe der Erkenntnis sein Auge erstarkt, sehe er in allem nur Gott. So zieht sich durch seine Sprüche ein krankhaft religiöser Sinn und eine leidenschaftliche Sinnlichkeit zugleich. Einmal fragt er seine Leser:

Was ist lieblich anzuschauen?
Liebchens holder Lächelmund.
Was doch giebt, als ihre Worte
Süßer sich dem Dasein kund?
Und was duftet denn noch mehr, als
Duft'ger Hauch von ihrem Mund?
Was ist süßer denn zu kosten,
Als ihr saft'ger Lippenzweig?
Was ist süßer zu berühren,
Als ihr stolzer schlanker Leib?
Wessen dächte man noch lieber,
Als der Jugend voll und reich?
Ja, was reizte allerorten
Mehr noch, als ein holdes Weib?

Auf zwei Wegen kann in dieser
Eitlen Welt man Heil erlangen,
Und auf beiden ist schon Weisen
Im Genuß die Zeit vergangen.
Zog sie nach der Wahrheit süßem
Nektartranke kein Verlangen,
Hielten sie mit Wonneschauern
Dann ein holdes Weib umfangen.

Das ist der Liebe Leben in der Welt,
Daß Zweien stets das Nämliche gefällt:
Wird aber Zwietracht die Gemüter trennen,
So kann man's eine Leichenliebe nennen.

Ihr nennt euch Schüler solcher, die
Der heil'gen Schrift anhängen,
Doch wir den Dichtern folgen, die
Gar frei und zierlich reden.
Mag immer sein, denn dorten geht
Nichts über Nächstenliebe.
Und hier ist nichts, was mehr entzückt,
Als holde Mädchenaugen.

In derselben Sammlung aber finden sich wiederum Sprüche, die eine wesentlich höhere sittliche Bildung, einen tiefen Lebensernst und eine wahrhaft bußfertige Gesinnung verraten, wie in folgenden Liedern:

Was ist Gewinn? Mit Guten streben.
Was ist Verdruß? Mit Dummen leben.
Was ist Verlust? Gelegenheit verpassen.
Was Tüchtigkeit? Von Recht und Pflicht nicht lassen.

Wer ist ein Held? Der seinen Sinn besiegt.
Wer die Geliebteste? Die treu, uns betrügt.
Was Reichtum denn? Was lernen und was wissen.
Was Herrschermacht? Befehle schnell vollzogen wissen.
Was Lust? Die Heimat nie verlassen müssen.

Ungebeten kommt die Sonne und sie schließt der Blumen Kelch,
Und der Mond, der tränkt am Abend ungebeten sie mit Tau;
Ungebeten strömt der Regen all erquickend auf das Land:
Also thut der Herzensgute ungebeten gutes auch.

„Dies ist einer von uns, dies ist ein Fremder," so sprechen
Niedre Seelen. Die Welt ist nur ein einziges Haus.
Wer die Sache des Menschengeschlechts als seine betrachtet,
Nimmt an der Götter Geschick, nimmt am Verhängnisse teil.

Erde, du meine Mutter, und du mein Vater, der Lufthauch,
Und du, Feuer, mein Freund, du mein Verwandter, der Strom,
Und mein Bruder, der Himmel, ich sag' euch allen mit Ehrfurcht
Freundlichen Dank! Mit euch hab' ich hienieden gelebt,
Und jetzt gehe ich zur andern Welt, euch froh verlassend.
Lebt wohl, Bruder und Freund, Vater und Mutter, lebt wohl!

Die Kunstformen der Liebeslyrik und der Spruchdichtung riefen in jener Renaissanceperiode auch eine Umwandlung der Epik hervor. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in diese Zeit viel Episoden fallen, welche in die alten Epen eingefügt wurden, und in welchen das erotisch-sentimentale Element hervortritt, zugleich als das Bestreben, den Triumph der Form durch die Überwindung von Schwierigkeiten aller Art zu zeigen. Dieser Triumph tritt aber nirgends so stark hervor, wie im indischen D r a m a. Schon das alte Epos hatte viele Wechselreden aufzuweisen; im Kunstepos und in der Liebeslyrik wurde der Dialog noch weiter ausgebildet; seine Wurzeln aber hatte auch das indische Drama in der Religion. Wie überall, so erscheint es auch hier uralten Ursprungs, zugleich aber als die Vollendung des poetischen Ideals. Pantomimische Tänze gingen dem eigentlichen Drama voran, das später, vielleicht unter griechischen Einflüssen, zu ansehnlicher Bedeutung sich entwickelte. Es ist bedeutungsvoll, daß das indische Drama den Namen „Rupaka" führt, von Rupa (Gestaltung), weil es alle Gefühle und Empfindungen in persönlicher Charakteristik ausgestaltete. Mit dem chinesischen Drama teilt es die Mangelhaftigkeit der szenischen Darstellung, ebenso den Mangel aller selbständig entwickelten Handlung. Aber während das chinesische Drama nur immer eine dramatisierte Begebenheit episch entwickelt, liegt die Eigentümlichkeit im indischen Drama in dem Übergewicht des Menschenelements. Es ist ein Drama der Leidenschaften, in dem alle Affekte: Liebe, Haß, Bewunderung, Ekel, Zärtlichkeit, Wut, Heroismus, Feigheit und Schrecken zur Geltung gelangen. Das höchste Ideal, auch des indischen Dramas wie der indischen Epik, ist die Verherrlichung der G a t t e n t r e u e. Die Liebe selbst ist frei und nicht an Gesetze und Schranken gebunden. Die Treue der Gattin aber zu dem Manne, der, wie in China so auch in Indien, mehrere Frauen zugleich haben kann, ist eine unerschütterliche und feste, die jeder Dichter

gern zur Grundlage seines Dramas macht. So bezeichnet das Schauspiel Kalidasa's, die „Sakuntala," den Höhepunkt des Dramas. Von diesem Dichter sagt ein alter indischer Spruch: „Die Poesie war eine fröhliche Tochter Valmiki's, sie ward erzogen durch Vjasa und erhielt Kalidasa zum Bräutigam." Seine „Sakuntala" aber insbesondere wurde das Juwel des indischen Dramas und war auch die erste Dichtung, welche dem staunenden Europa die Schätze der indischen Phantasie erschloß. Deutschlands größter Dichter hat die Wirkung, welche das Schauspiel vor seinem Erscheinen auf deutschem Boden hervorbrachte, in den Versen ausgesprochen:

Willst du die Blüte des frühen, die Früchte des spätern Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen,
Nenn' ich Sakontala dir und so ist alles gesagt.

Ein tiefes Zartgefühl beseelt die Dichtung. Der Hauch natürlicher Anmut und künstlerischer Schönheit ist über die Welt ausgebreitet, in der dieses Drama spielt, und selbst das träumerische Hinbrüten in der phantastischen Symbolik der Natur, die überströmende Bilderfülle sind doch nur wie der Schmuck der Unschuld, die dies Werk erfüllt, von dem ein Philosoph mit Recht gesagt hat, es sei eines jener wenigen Gedichte, von welchem man behaupten könne, die Seele habe es allein und ohne alles Zuthun des Menschen vollendet.

Auch ein zweites Drama desselben Dichters „Vikramurvasi" oder „Der Held und die Nymphe", das die Liebe der Meernymphe Urvasi zu dem König Pururava in romantischer Weise schildert, ist eine Verherrlichung der Liebestreue. Wie in allen indischen Dramen, siegt auch hier am Schlusse die Gattentreue, und Urvasi schließt, wie üblich, das Drama mit dem Segenswunsche:

Das Glück, die Weisheit — mögen diese beiden
Sich niemals feindlich voneinander scheiden,
Nein, mögen sie sich treu verbünden,
Der Menschheit wahres Wohl zu gründen.

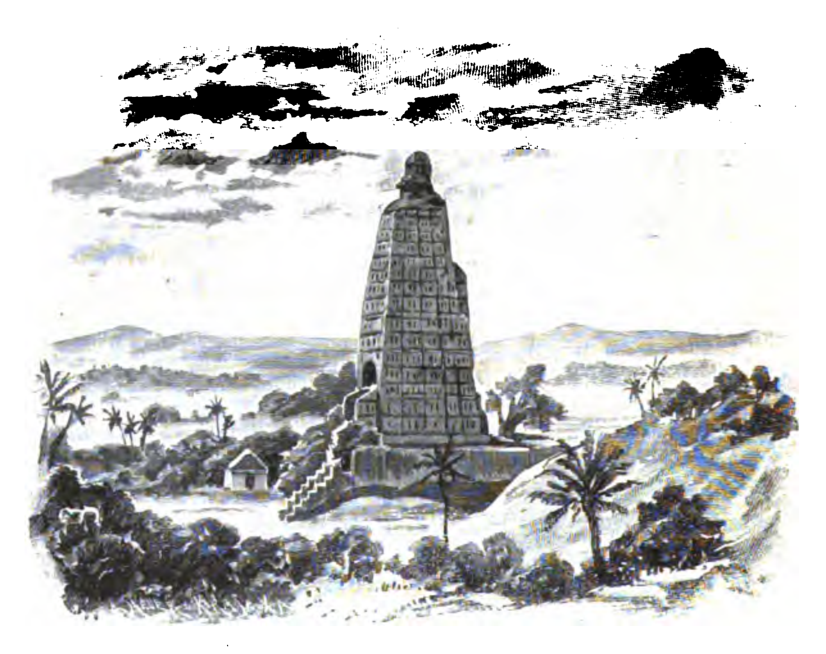
Als das älteste Sanskritdrama gilt das Schauspiel „Mrichchakatika," „das Tonwägelchen", welches einem Königssohne Sudraka, etwa im 2. Jahrhundert n. Chr., zugeschrieben wird. „Die Handlung hat die Einheit des fesselnden Interesses. Dies vermißt man selten, und scheinbare Unterbrechungen sind nur dazu da, die große Empfindsamkeit darzuthun, womit durchweg die Hauptabsicht des Stückes gefördert wird." Ein Brahmane, Tsharudatta, ist gewissermaßen die moralische Person des Stückes. Er war reich und ist durch seine Freigebigkeit arm geworden. Der Dichter legt dem Brahmanen folgende Worte in den Mund:

„Ich klage nicht um das verlorne Gut;
Doch tief betrübt mich, muß ich dir gestehn,
Daß nicht der Gast mehr meine Wohnung sucht,
Seitdem der Reichtum draus entflohen ist.
Gleich undankbaren Bienen, die mutwillig
Des Elefanten breite Stirne fliehn,
Wenn eingetrocknet drauf der Tau verschwunden,
So kommen sie nicht mehr, nicht mehr zu mir."

In der Schürzung des Knotens, in der Entwickelung der Handlung und der Gestaltung der Charaktere erinnert das Stück an die besten Dramen der Weltlitteratur.

Auch an Intrigenstücken, an theologisch-philosophischen Schauspielen, Familiengemälden, sentimentalen Rührstücken und selbst an politischen Dramen ist die indische Litteratur reich. Für ihre Anschauungen von der Bedeutung der dramatischen Kunst ist ein Epilog charakteristisch, welchen der Dichter Bhavabhuti in seinem berühmten Drama „Malati und Madhava“ seinem Helden Rama zum Schluß in den Mund legt:

Mag dies begeistert Spiel, das göttliche
Eingebung eingehaucht, mag es erfreuen
Und reinigen das Herz wie Mutterliebe
Jed' Leiden tilgt, und gleich des Ganges Flut
Reinspülen uns von allen unsern Fehlen.
Mag die dramat'sche Kunst mit tiefem Sinn-
Verständnis die Geschichte schildern und
In wohlgefügten Versen sie uns deuten,
Daß ewigen Ruhmes Ehrgebühr empfange
Der große Meister dichterischen Sanges,
Der tiefe Kenner auch der höchsten Lehren,
Des Brahmawissens und der heiligen Schrift.



Grabmal des Buddha.

Ägypten.

War es in China der Verstand, in Indien der Mythus und die Phantasie, so ist es bei dem Volke, welches seit unvordenklichen Zeiten eine wahrscheinlich autochthone geistige Entwickelung durchgemacht hat, das Symbol der Religion, welches alles geistige Leben erfüllte. Diese symbolische Gestaltungskraft, welche zuerst in Ägypten heimisch war, brachte in der Baukunst die gigantischsten und erhabensten Gestaltungen hervor, in welchen Kunst und Natur sich zu einer merkwürdigen Harmonie vereinigen, die uns noch heute mit Schauer, mit Staunen und Bewunderung zugleich erfüllen. Es ist das Land der Mysterien, welches für seine Toten mehr sorgt, als für seine Lebenden, welches die Mächte der Tiefe verehrt und trotz seiner hohen Kultur doch nie zu jener innerlichen Vertiefung gelangte, welche als erste Bedingung aller Poesie gelten muß. Das außerordentlich hohe Alter der ägyptischen Kultur, die Verdienste dieses Volkes um Kunst und Wissenschaft sind feststehende Thatsachen in der Geschichte des menschlichen Geistes. Es kommt dazu noch ein besonderes Verdienst, das sich die Ägypter um das Geistesleben der Menschheit durch eine Erfindung erworben haben, durch welche die Kultur im Abendlande um Jahrtausende beschleunigt wurde, nämlich die Erfindung ihrer Schrift. Schon zu Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. finden sich Hieroglypheninschriften des Königs Snefru. Das geschriebene Wort wurde noch vielfach durch ein beigegebenes Bild oder Sinnbild, das sogenannte Deutezeichen, erläutert. Die Ägypter bedienten sich teils gleichzeitig, teils nacheinander vier verschiedener Schriften, erstens der Hieroglyphenschrift, welche als die heilige galt, zweitens der hieratischen oder der sogenannten Priesterschrift, drittens der demotischen, welche aus der zweiten hervorgegangen und eine Abkürzung derselben Zeichen ist, die aber meist eine ganz konventionelle, kaum noch den Ursprung verratende Form angenommen haben, und viertens der koptischen Schrift, welche mit dem Christentum zugleich nach Ägypten kam.

Die Entzifferung der hieroglyphischen Schrift, deren dunkler Sinn lange sprichwörtlich blieb, wurde mit Recht eine der größten Entdeckungen des 19. Jahrhunderts genannt. Durch sie ist eine neue und große Wissenschaft begründet worden, welche auf alle Zweige der Altertumskunde den nachhaltigsten Einfluß geübt und eine geistige Kultur, welche vielleicht die älteste der Welt ist, unserer Erkenntnis erschlossen hat. Die Auffindung der Tafel von Rosette während der napoleonischen Expedition nach Ägypten im Jahre 1799 gab den ersten Anstoß zur Entzifferung der Hieroglyphen. Diese Tafel enthielt einen dreifachen Text in Hieroglyphen-, demotischer und griechischer Schrift, und durch die griechische wurden die beiden andern entziffert. Seit einem Jahrhundert hat die Forschung auf diesem Gebiete nach mannigfachen Irrungen wahrhaft bedeutungs-

volle Resultate erzielt. Ein Ergebnis dieser Forschungen ist die Kenntnis der ägyptischen Schrift, welche sich vor allen andern dadurch auszeichnet, daß in ihrem verwickelten merkwürdigen Organismus alle Stufen der Schriftentwickelung in einem ziemlich gleichmäßigen Verhältnis enthalten sind. Sie ging aus einer ideographischen Wortschrift hervor und entwickelte sich allmählich bis zu reinen Lautzeichen, in welchen Konsonanten und Vokale getrennt erscheinen. Mit der Entzifferung der Hieroglyphen hielt natürlich auch gleichen Schritt die wachsende Erkenntnis des altägyptischen Lebens. Man gelangte zu genauerer Kunde von dem Wesen der ägyptischen Religion, von dem Inhalt ihrer Göttermythen, und zugleich auch von einer heiligen und profanen Poesie, die wahrscheinlich im Gefolge dieser Mythen jahrtausendelang einhergeschritten ist.

Es finden sich — so haben uns die Ägyptologen nachgewiesen — lyrische, epische und sogar Ansätze dramatischer Poesie im altägyptischen Leben. Sie alle haben aber das religiöse Element im Hintergrunde. Die berühmte Inschrift am Isistempel zu Saïs: „Ich bin, ich war, ich werde sein; meinen Schleier kann niemand heben, aber die Sonne ist mein Sohn!“ ist charakteristisch für alle ägyptische Poesie. Die Hymnen, welche uns durch die Hieroglyphen vornehmlich auf Grabsteinen erhalten sind, haben einen ähnlichen Charakter, wie die Hymnen der Veden; sie bewegen sich in feierlichem Ton und pomphafter Weihe. Der Sonnengott wird in allen jenen Hymnen der Gräberinschriften als höchste Gottesmacht angerufen. So singt ein priesterlicher Schreiber:

Anbetung dir, o Sonne, göttliches Kind,
Das alle Tage selber sich gebiert.
Anbetung dir, wann lebenspendend
Du strahlst im Himmelsozean.
Du hast erschaffen alle Dinge,
Du strahlst den reinen Menschen Leben aus.
Anbetung dir, du Bildner aller Wesen,
Verborgen bist du, deine Pfade unerkannt.
Anbetung dir, wann du durchläufst den Himmel,
Die Götter bei dir, sie frohlocken!

Und ein anderer frommer Schreiber widmet der Sonne folgende Hymne:

Sei gegrüßt mir, du Gott der Morgensonne,
Du Gott der Abendsonne, Horus beider Welten.
Du Gott, der einzig in der Wahrheit lebet:
Erschaffen hast du alles, was da ist.
Der Wesen Allheit, Tier sowohl als Mensch;
Im Sonnenauge offenbarst du dich.
Du Herr der Anmut, liebewertester,
Der Leben ausstrahlt allen Menschenkindern!
Ich rühme dich, wenn abendlich es dämmert,
Wo friedlich du zu neuem Leben stirbst,
Du scheidest unter Lobgesang im Meer
Und deine Barke nimmt dich jubelnd auf.

Nach den Hymnen auf die Sonne sind es die Klagelieder um die Toten, die ein Grundelement aller ägyptischen Lyrik ausmachen. Die Klage der Isis und Osiris, welche in Theben gefunden wurde, ist für diese Art der Poesie überaus charakteristisch. Jeder selig Verstorbene erhält von den alten Ägyptern

den Namen eines Osiris. „Wie Osiris in dem Kreislauf eines Jahres die eine Hälfte auf der Oberwelt weilt, dann aber zur Herbstzeit stirbt und eine gleiche Zeit in der Unterwelt zubringt, um aufs neue wieder geboren zu werden, um den ewigen Kreislauf der Geburt und des Todes zu vollenden, so muß auch der Mensch seine untere Region mit dem Gotte durchwandern, um aufs neue zu erstehen und ein neues Leben zu beginnen.“ Dann ist er eins mit Osiris. Das Klagelied der Isis nun, die den Gott unter verschiedenen Namen nennt und sich bald als seine Geliebte, bald als seine Schwester, Gattin oder Mutter bezeichnet, lautet folgendermaßen:

Kehre wieder, kehre wieder, Gott Panu, kehre wieder!
Die dir feindlich waren, sind nicht mehr da.
Ach schöner Helfer, kehre wieder,
Damit du mich schaust, deine Schwester, die dich liebt!
Und nicht nahest du mir?
Ach schöner Jüngling, kehre wieder, kehre wieder!
Nicht sehe ich dich, mein Herz ist betrübt
Um dich, und meine Augen suchen dich.
Ich irre umher nach dir, um dich zu schauen
In der Gestalt der Nai, um dich zu schauen, du schöner Geliebter,
Um dich zu schauen, die Strahlende,
Um dich zu schauen, Gott Panu, den Strahlenden.
Komm zu deiner Geliebten, seliger Onnofris,
Komm zu deiner Schwester, komm zu deinem Weibe,
Gott Urtuhet, komme, komme zu deiner Hausfrau.
Ich bin ja deine Schwester, ich bin deine Mutter,
Und nicht nahest du mir? Das Antlitz der
Götter dir zugewendet beweint dich,
Zur Zeit, da sie mich sahen, wie ich klage um dich,
Wie ich weine und gen Himmel schreie, auf daß mein Flehn du hörest.
Denn ich bin deine Schwester, die dich liebte auf Erden,
Nie liebtest du eine andre, als mich, deine Schwester.

Zur höchsten Begeisterung aber steigert sich die Poesie der alten ägyptischen Dichter, wenn sie das Lied des Schöpfers und Erzeugers, des Königs der beiden Welten, des Gottes Ra singen. Eine alte, neuerdings wieder aufgefundene Hymne auf diesen Gott lautet:

Preis deinem Antlitz!
Dem Sohne Gottes,
Dem Erstgebor'nen der Himmlischen,
Dem Erzeuger der Zeit,
Dem strahlenäugigen Licht des Alls!

Preis deinem Antlitz!
Dem Könige Ra,
Dem Erwecker des indischen Vogels Phönix,
Welcher erleuchtet das Leben
Der gerechten Menschen.

Preis deinem Antlitz!
Dem Erleuchter der himmlischen Gewässer,
Dem Erwecker des Lebens,
Gleich dem Herrn, der schuf den Himmel,
Seine Vesten, seine Säulen.

Preis deinem Antlitz!
Dem Bereiter der Speisen
Den Abkömmlingen des Ammon,
Dem Fürsten und Versorger
Derer, die er entkleidet.

Preis deinem Antlitz!
Jauchzen bis zum Himmel,
Die dich anbeten,
Unter Frohlocken
Werden sie froh sein.

Die gesamte Poesie der alten Ägypter ging im wesentlichen also von theologischen Voraussetzungen aus. An der Spitze der zweiten Dichterdynastie steht der ibisköpfige Gott Thot-Hermes, der Gott der Weisheit und Litteratur, und als seine Begleiterin die schöne Ma, die Tochter des Ra, die Göttin der Wahrheit und Gerechtigkeit. Er ist der Gott der Wissenschaft, und seine heiligen Bücher werden schon in altägyptischen Werken angeführt. Er ist der „Herr im Saale der Bücher", und als solcher mit der Göttin der Geschöpfe, Safech, zusammengestellt, der „Herrin im Saale der Bücher." In späterer Zeit wuchs sein Ansehen immer mehr; schließlich wurde er zum „dreimal großen Gott," Hermes Trismegistos, dessen 42 heilige Bücher eine Art Nationalencyklopädie bildeten und den Kanon des ägyptischen Glaubens und Gewissens darstellen. Zehn Bücher des Propheten handelten von den Gesetzen, von den Göttern und den Wissenschaften der alten Ägypter; zehn des Stolisten von der Liturgik, nämlich von den Opfern, Hymnen, Gebeten, Festen u. s. w.; zehn des Hierogrammaten von den Hieroglyphen, von der Geographie, von dem Laufe des Nil und vom Tempelberge, vier des Horoskopen von der Astronomie, zwei des Sängers enthalten Hymnen an die Götter und Darstellungen aus dem Leben der Könige und endlich sechs der Pastophoren sprechen über den Körper des Menschen, seine Krankheiten und die Heilmittel für denselben.

Zu dieser heiligen trat dann noch eine profane Litteratur, von der wir bisher jedoch nur geringe Kenntnisse haben. Das wichtigste in der ägyptischen Kultur ist der geschichtliche Sinn, der sich von Anfang an in der gelehrten Priesterkaste regte. Deshalb konnten die Ägypter es auch zu keinem Epos bringen. In pomphafter Weise werden die Thaten der Götter und Könige auf Gräberinschriften gepriesen; einen dichterischen Wert haben diese Aufzeichnungen nicht. Der größte der ägptischen Helden ist Ramses II., dessen Hof einen Mittelpunkt glänzender litterarischer Thätigkeit gebildet haben muß. Ein Denkmal seines künstlerischen Sinnes ist der berühmte Obelisk von Luksor, der im Jahre 1833 von Mehmed Ali als ein Geschenk nach Paris geschafft wurde. Die Hieroglyphen dieses Obelisken, welche in je drei vertikalen Zeilen auf den vier Seiten des Denksteins angebracht sind, geben aber nichts mehr als prunkvolle Titel des Königs. Er ist der „Lenker der Sonne" und ihm wird „Gesundheit, Kraft und alles Glück in einem langen und freudeerfüllten Leben" verhießen. Seine Bibliothek wird vor allen andern gefeiert. Er ist der Mäcen der ägyptischen Schriftsteller, und die Inschrift über seine Büchersammlung lautete: „Heilanstalt für die Seele." In den Papyrusrollen, welche man aufgefunden, finden sich neben den Hymnen an die Götter vorwiegend Preisgedichte auf jenen König, aber auch historische Betrachtungen, poetische Reiseschilderungen, Erzählungen und Märchen, die sich an alte Sagen und Überlieferungen des Volkes, sowie an die reiche Göttermythologie anlehnen. Uralter Herkunft ist dieser reiche Märchenschatz, der sich zum Teil noch bis auf den heutigen Tag im Volke erhalten hat. Sie erzählen von Hirten, die sich in Liebe zu Göttinnen verzehren, von weitgereisten Helden, die ihre Abenteuer auf fabelhaften Schlangeninseln berichten, von dem Königssohne, der auf seinen Reisen die Königstochter von Mesopotamien gewinnt, endlich von den Mumien, die in Felsengräbern einander die Begebenheiten ihres Lebens

mitteilen. Aber nicht das Märchen ist das wesentliche, sondern es gilt den Schriftstellern vor allem zu zeigen, „wie schöne Gedanken in schöner Form ein beredter Mann auch an einen gleichgültigen Gegenstand zu knüpfen vermag." Das Rhetorische tritt in den Vordergrund, und mit besonderm Behagen ergehen sich die Schreiber in schwülstigen Schilderungen und schönen Redensarten. Am meisten macht sich dieser Schwulst in der didaktischen Litteratur geltend, so daß der Sinn derartiger Schilderungen und Erzählungen für uns ganz unfaßbar ist. Eine Probe solcher Sprachkünstelei ist die folgende Darstellung: „Glänzend ist es, hört ein Sohn; der Hörende tritt ein (in den Palast). Hört ein Hörender, so wird der Hörende ein guter Höriger, gut im Hören, gut im Sprechen. Jeder Hörende ist etwas Glänzendes. Glänzend ist es, hört ein Hörender. Besser ist hören, als alles, was ist; es schafft schöne Liebe. Wie schön ist es, wenn ein Sohn empfängt, was sein Vater sagt; das schafft ihm ein Greisenalter mit ihr (der Liebe). Wer Gott liebt, hört; es hört nicht, wer Gott haßt. Das Herz macht seinen Herrn hörend oder nicht hörend."



Als Probe der Hieroglyphen-Inschriften: zwei Seiten des Obelisken von Luksor. Höhe 22,83 Meter. (Nach F. Chabas.)

Jedoch finden sich auch Märchen von schlichtem Inhalt in einer durchaus volkstümlichen Sprache und jeden rhetorischen Schmucks entbehrend. Mit Recht hat man dieselben, da sie in der Hyksoszeit auftraten, in eine zweite Periode verwiesen, in welcher ein Umschlag in der Litteratur und im Geschmack des Volkes eingetreten ist. Bemerkenswert ist nach dieser Richtung hin die Erzählung von dem Prinzen Hardadaf, dem Sohne des Königs Chufu, von seinen Reisen und Abenteuern, für die Art historischer Märchen, die die Ereignisse der Vergangenheit mit dem Zauber der Poesie umkleidet. Aber auch eine didaktische Litteratur blühte in jener Periode. Die „Weisheitssprüche" des Ptahhotep (aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.) verbreiten sich über alle Erfahrungen des Menschenlebens. Das nebenstehende Faksimile giebt eine Probe aus diesem Weisheitsschatz, in welcher die Plagen des Greisenalters beklagt werden. Zugleich ist dieses Faksimile eine Probe der



Facsimile aus dem ältesten in hieratischer Schrift verfaßten Litteraturwerk der Ägypter: Die Weisheitssprüche des Ptahhotep: Anfang d. Kap. über d. Plagen d. Greisenalters.

hieratischen Schrift des ältesten ägyptischen Papyrus, der auf uns gekommen. Einen merkwürdigen Einblick in den Geschmack und das Treiben jener litterarischen Kreise gewährt eine Streitschrift zweier Schreiber, in der die Überlegenheit des Stils das Hauptthema des Buches bildet. Mit ermüdender Breite werden diese Vorzüge gepriesen. Es fehlt den Ägyptern eben an Phantasie, und dieser Mangel macht sich sowohl in ihrer Dichtung, wie in ihrer bildenden Kunst bemerkbar; in beiden leisten sie auch nur bedeutendes, solange sie auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. So sind die einfachen Lieder der alten Ägypter auch das beste, was bisher von ihrer Poesie bekannt geworden ist. Ein solches Volkslied lautet:

Drescht für euch, drescht für euch,
Ihr Ochsen, drescht für euch!
Drescht für euch das Stroh zum Futter
Und das Korn für eure Herrn.
Gönnt euch keine Ruhe,
Es ist ja heute kühl.

Solchen Volksliedern schließen sich die Gesänge an, die die Harfner bei dem Totenfeste ihrer Könige und Priester gesungen. Sie unterscheiden sich allerdings durch ihre Einfachheit von den alten Hymnen. Das Erfreulichste sind die Liebeslieder, die uns aus der spätern Periode der ägyptischen Litteratur aufbewahrt sind, vor allem in einer Sammlung: „Schöne und erheiternde Lieder von deiner Schwester, die dein Herz liebt und auf der Flur geht." Sie zeigen uns die liebeskranke Jungfrau, wie sie auf der Flur vergeblich nach dem Bruder, der ihr Herz liebt, ausschaut. Keine Freude behagt ihr mehr; sein Atem allein ist es, der ihr Herz erquickt; überall vermißt sie ihren Freund:

Ich sage dir, sieh, was ich thue.
Ich gehe und stellte meine Falle auf mit meiner Hand,
Alle Vögel Arabiens, sie flattern über Ägypten
Mit Myrrhen gesalbt;
Der vorankommt, den fängt mein Wurm.
Seinen Duft bringt er aus Arabien,
Seine Krallen sind voll von Weihrauch
Mein Herz steht nach dir, daß wir zusammen die Falle öffnen,

Ich mit dir zusammen, allein.
Ich stelle die Falle auf;
Wie schön ist, der aufs Feld kommt, weil man ihn liebt.

Aber der Geliebte hört nicht und kommt nicht. Das Geschrei der Gans klagt, die gefangen ist an ihrem Wurme.

Deine Liebe macht mich zittern
Und ich kann die Falle nicht lösen.
Ich werde meine Netze fortnehmen.
Was soll ich meiner Mutter sagen, wenn ich zu ihr komme?
Alle Tage bin ich gekommen mit Beute,
Aber heut habe ich keine Falle gestellt,
Denn deine Liebe hat mich ergriffen.

Endlich findet sie ihren Geliebten und sie ruft frohlockend aus:

Die Stimme der Taube spricht,
Sie sagt: „Die Erde ist hell, merke es."
Du, du Vogel lockst mich.
Da finde ich meinen Bruder in seinem Zimmer
Und mein Herz ist froh . . .
Ich werde nicht von dir weichen,
Meine Hand bleibt mit deiner Hand;
Wenn ich ausgehe, bin ich mit dir an allen schönen Orten.

Die Ähnlichkeit der Motive in den gleichen Szenen und Ideen des Shakespeareschen Liebesdramas „Romeo und Julia" springt unwillkürlich in die Augen. Auch die Fortsetzung des Gedichtes entbehrt nicht ähnlicher Motive, nur der poetische Gedanke kommt nicht entfernt zu gleich kräftigem und seelenvollem Ausdruck.

Von besonderer Anmut ist ein Gedicht, welches „an dem Tage, wo der Garten seinen Festtag hat," von dem wilden Feigenbaum einem jungen Mädchen zugerufen wird, das seinen Schatten zum Stelldichein geladen:

Die kleinen Sykomore,
Die sie gepflanzt hat mit ihrer Hand,
Die schickt sich an, zu sprechen
Und ihre Worte sind wie Honigseim.
Sie ist reizend, ihr Laub ist schön,
Grünender, als der Papyrus;
Sie ist beladen mit Früchten,
Röter als Rubin.

Ihre Blätter, deren Farbe gleicht dem Glas,
Ihr Stamm hat eine Farbe wie Opal . . . . . .
Ihr Schatten kühlt.

Sie sendet ihren Brief durch ein kleines Mädchen, die Tochter ihres Obergärtners. Sie läßt ihn ein, den Vielgeliebten: „Komm' und weile im Garten"... Und die Diener kommen, sie bringen Bier von jeder Art, allerhand Braten, Vermischtes, viele Blumen von gestern und heute und allerhand erquickende Früchte.

Komm', genieße festlich, den heutigen Tag.
Und den morgigen nach dem morgigen — in meinem Schatten sitzend.
Dein Genosse sitzt zu deiner Rechten, du machst
Ihn trunken und folgst dem, was er sagt . . . . .
Ich bin ja verschwiegenen Sinnes und sage nicht,
Was ich sehe, und plaudere nicht.

Man sieht, auch die ägyptische Lyrik entbehrt nicht zarter und inniger Empfindungen. Sehr bescheiden sind die Ansätze zur epischen Dichtung, in der die toten Könige besungen werden, wie das Gedicht: „Die Schlacht von Chadesch,"

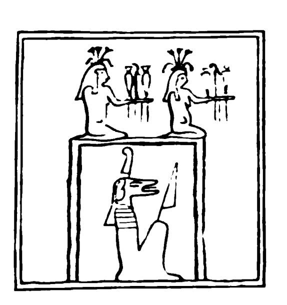
und noch geringer die Anfänge des Dramas, welche an die alten Myst
Eleusis erinnern. Sie sind in dem berühmten Totenbuche enthalten,
in der Blütezeit der Litteratur den Verstorbenen ins Grab mitgegeb
Es enthält schwülstige Schilderungen von den Wanderungen der Seel
Gebeten, die sie auf ihrer Reise ins Unterreich an die Götter zu rich
Die Darstellung des beigegebenen Faksimiles ist dem 125. Kapitel en
In einem auf Säulen ruhenden Hau
Osiris, der Richter der Unterwelt; ih
über führt Ma, die Göttin der Wah
Gerechtigkeit, den Verstorbenen ein.
Mitte steht eine Wage: eine Feder, das
der Wahrheit in der einen Schale, in de
eine Henkelvase als Sinnbild des Herz
rüber, symbolisch das Maß darstellend, d
kephalus Hapi. Osiris' Söhne, Ho
Anubis, sind prüfend mit dem Wiegen b
indes der Götter Schreiber, der mit de
kopf gebildete Thoth, das Ergebnis
wägung auf einem Papyrus verzeichn
weibliche Nilpferd, welches vor Osiris
Amam, die Verschlingerin: sie klagt d
storbenen an, Thoth verteidigt denselb
rechtfertigt ihn, wenn er gerecht gel



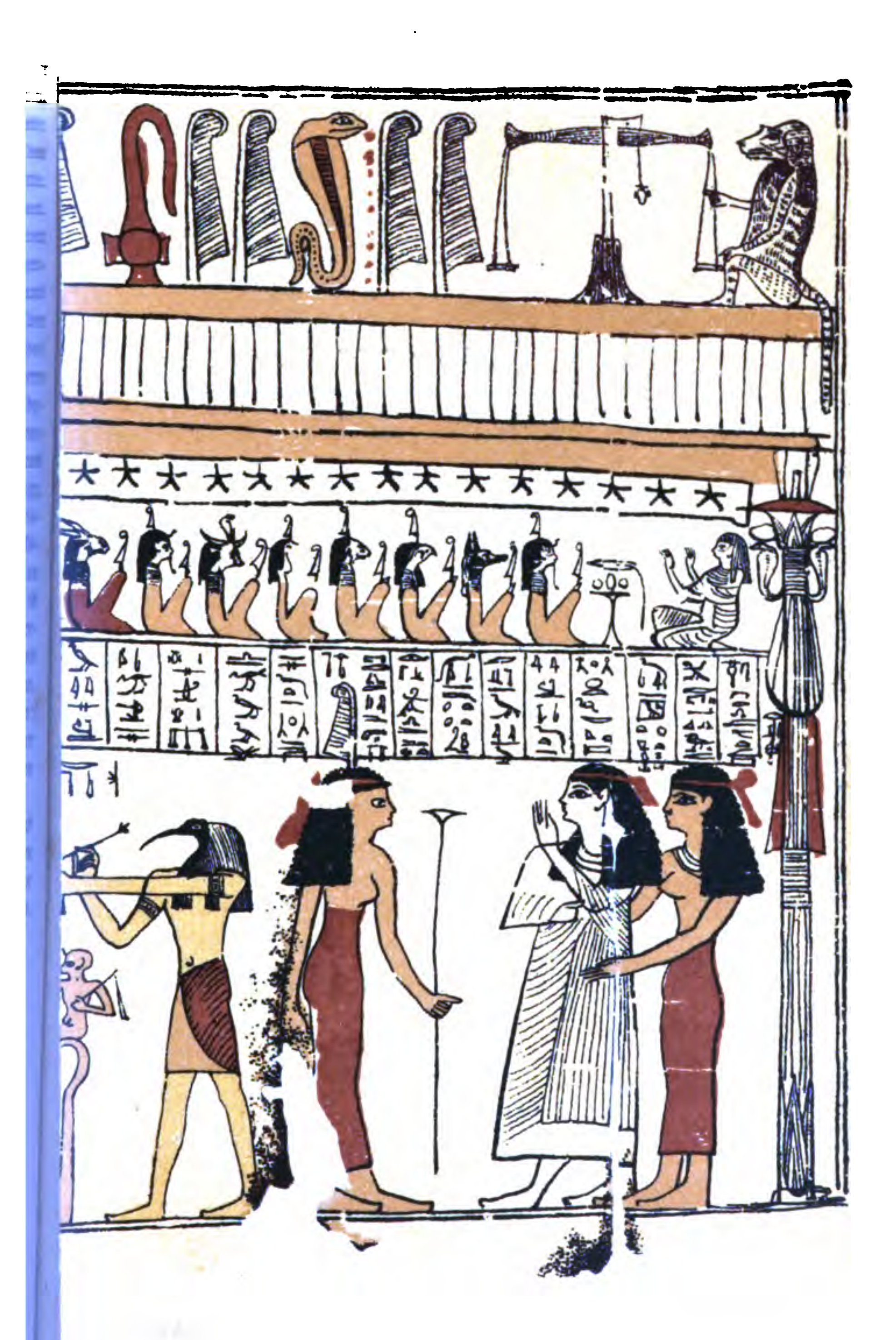
Statue eines ägyptischen Schreibers aus dem alten Reiche. (Paris, Louvre.)

Über dieser Szene sind die 42 Totenrichter mit verschiedenen Köpfen ab
ein jeder trägt die Feder der Wahrheit. Zu ihnen betet der Verstorbene
Richter hat über eine bestimmte Sünde zu richten, an der im voraus
Texte des Papyrus der Verstorbene sich für schuldig erklärt hat.

Die wirkliche Bedeutung der altägyptischen Kultur beruht aber ni
den Hymnen und Liedern, die die alten Papyrusrollen und Gräberin
uns aufbewahrt haben, sondern in jener stummen und erhabenen Poesie,
ihre gigantischen Obelisken, ihre mächtigen Pyramiden und Kolosse in sich



Vignette zu Kapitel 146 des sogen. Totenbuches der alten Ägypter. (Nach Lepsius.)

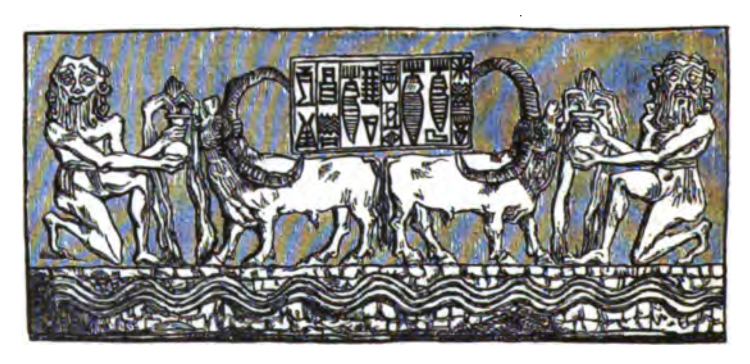


Babylonien und Assyrien.

Nur in drei Ländern unseres Erdballs hat sich eine völlig durchgebildete, in sich abgeschlossene Kultur selbständig und vielleicht auch gleichzeitig entwickelt: in dem Thale des Hoangho bei den Chinesen, an den Quellen des Nil bei den Ägyptern und in den Ebenen des Euphrat und Tigris bei den Babyloniern. Von diesen drei Ländern ist die Kultur ausgegangen, welche jetzt die ganze Erde beherrscht. Sie reicht dort, in China wie in Babylonien und Ägypten, in eine Urzeit hinauf, die fern von jeder geschichtlichen Kunde liegt. Sie hat sich, so weit es die Wissenschaft feststellen konnte, in allen drei Ländern selbständig entwickelt, wenn auch natürlich die gleichen Erscheinungsformen eine gewisse Übereinstimmung im Ausgangspunkt zeigen und notwendig zu gleichen Resultaten geführt haben. Das höhere Alter der Kultur in dem einen oder andern dieser drei Länder zu bestimmen, erscheint als eine müßige Untersuchung, solange keine wissenschaftlichen Anhaltspunkte dafür vorliegen. „Wer mit der Erwartung an das Studium des chinesischen oder ägyptischen Altertums herantritt, über die allmähliche Ausbildung der Kultur Aufschlüsse zu erhalten oder Denkmäler kennen zu lernen, welche auf ihren Entwickelungsgang Licht werfen, wird sich enttäuscht finden. Von einer uralten Zeit bekommen wir wohl lebendige Kunde, aber nicht von der Urzeit.“ Nur eine gewisse Verwandtschaft der Sprache zwischen Hamiten und Semiten haben Kenner der altägyptischen und der semitischen Sprachen vermutet, von der Annahme ausgehend, daß in einer der Forschung allerdings entzogenen Vorzeit beide Völkerstämme in gemeinsamen Ursitzen ihre Sprachen wenigstens bis auf die Zahl- und Fürwörter gemeinsam entwickelten. Die heutige Völkerkunde hat unter den Semiten selbst eine Scheidung in nördliche und südliche Semiten vorgenommen. Zu den Nordsemiten gehören die Hebräer, Kananäer, Aramäer, Babylonier, Assyrer; zu den Südsemiten die Araber und die Abessinier. Ein hervorragender Altertumsforscher hat den Unterschied zwischen Semiten und Ariern dahin festgestellt, daß bei jenen die subjektive, bei diesen die objektive Geistesrichtung vorherrsche. Die Macht des in sich gesammelten Gefühls und Willens kennzeichne den Semiten, der die Welt nicht von seinem eigenen Ich trenne und diese nur je nach seinem Zwecke und Nutzen erfasse, der sich in den ewigen Grund der Welt nicht mit der Ruhe der Betrachtung, sondern mit dem eigenen Seelenheil vertiefe. Im Gegensatze hierzu sei der arische Geist ein reiner Spiegel der Natur, deren Gesetze er zu erkennen suche, ohne an seinen Vorteil zu denken, für den Schönheit und Erhabenheit Selbstzweck seien, und der diese in Kunst und Wissenschaft frei zu gestalten suche. Darüber hinaus aber ist

freilich aus dem semitischen Geiste die religiöse Erhebung über das Heidentum hervorgegangen. Er hat der Welt einen Gott gegeben, den er in der Natur wie im Menschenleben verherrlicht; darum haben die Semiten auch in der lyrischen Dichtung Außerordentliches geschaffen.

Als die ältesten unter den semitischen Völkern erscheinen die Babylonier und Assyrer. Die Bedeutung ihrer Kultur, deren Kenntnis bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurückgeht, ruht auf den beiden Städtenamen Babylon und Ninive. Das Land lag im Knotenpunkte der asiatischen Geschichte, da sich dort die östliche, iranische und die westliche, semitische Völkergruppe mit den nordischen Turaniern begegneten. Das alte Volk, welches die Keilschrift erfunden hat, nannte sich Sumerier, und die Assyrer nannten ihre Sprache die heilige Sprache, welcher sie sich noch in späterer Zeit bedienten. Ihre Inschriften liefern eine Fülle von urkundlichen Zeugnissen, wie sie außer Ägypten kein anderes Kulturvolk besitzt; doch gehen diese Zeugnisse selten über das dritte Jahrtausend v. Chr. hinaus.



Cylinder Sargons von Agadi, ca. 3800 v. Chr. (Ménant, Cat. de la Coll. De Clercq.)

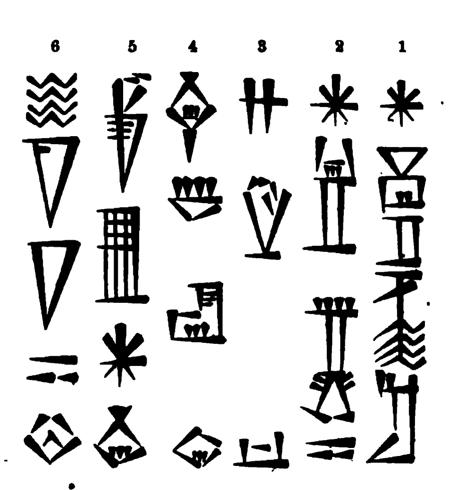
Eines der ältesten ist der Cylinder des Königs Sargon von Agadi (ca. 3800 v. Chr.). Sie geben aber ein getreues Bild des assyrischen Kulturlebens. Den Mittelpunkt desselben bilden die Könige und die Priester, die aufs engste miteinander verbunden erscheinen. Von ihnen berichten historische Texte und Legenden, die uns reichen Aufschluß über das Geistesleben des Volkes geben. Sie alle sind in der sogenannten Keilschrift verfaßt, deren Namen daher rührt, daß ihre Zeichen aus keil- oder pfeilförmigen Elementen zusammengesetzt sind. Der Grundbestandteil, immer in der gleichen Art, ist ein sogenannter Keil, d. h. ein geradliniger Strich, welcher von einem dreikantig schließenden Kopfende ausläuft, und zu dem sich noch der sogenannte Winkelhaken gesellt. Es ist wahrscheinlich, daß sie aus einer alten Bilderschrift entstanden ist, und man kennt bis jetzt sieben Sprachen, die sich alle dieser alten Begriffs- und Silbenschrift bedienen: die sumerische, die altarmenische, die medische, die susianische, die assyrische, die elamitische und eine neuentdeckte kleinasiatische Sprache.

Was nun insbesondere die assyrische Keilschrift betrifft, so liegen in derselben zahlreiche Inschriften auf Steinplatten, Ziegeln und kleinen Backsteintafeln vor, die man bei den Ausgrabungen der alten Ruinen von Ninive und Babylon

gefunden und die etwa vom fünften Jahrtausend bis zu dem Ende des ersten Jahrhunderts v. Chr. sich erstrecken. Hymnen und Gebete, Zaubersprüche und Liebeslieder, ja sogar ein altes Epos hat man in dieser Schrift neuerdings aufgefunden. Die Reste dieser alten Epik sind neben den Bußpsalmen und Götterhymnen, Sprichwörtern, kleinen Liedern, Zauber- und Beschwörungsformeln das einzige, was wir von dieser Poesie bis nun kennen. Die meisten dieser Gesänge sind uralt und, soweit eine Beurteilung derselben bis jetzt möglich, aus dem semitischen Gedankenkreise heraus gedichtet. Einer dieser an die Himmelsgöttin gerichteten Bußpsalmen lautet folgendermaßen:

„Erhabene Herrin, deren Gebot durchdringt,
Dies Gebet will ich sprechen: Was mir gut ist, thue es mir,
Meine Herrin, mir, der von den Tagen der Jugend an ich schon ins Joch der Sünde geschirrt bin.
Speise kann ich nicht genießen, weinen war meine Labung.
(Wasser habe ich nicht getrunken) Thränen war mein Getränk.
(Mein Herz war nicht mehr fröhlich) Mein Gemüt nicht mehr heiter.
.... Schmerzlich wehklage ich.
(Viel sind meine Sünden) Mein Gemüt ist bedrängt
Du meine Herrin, lehr' mich erkennen mein Thun, vergieb dies mir.
Meine Sünde decke zu, und richte empor mein Antlitz!"

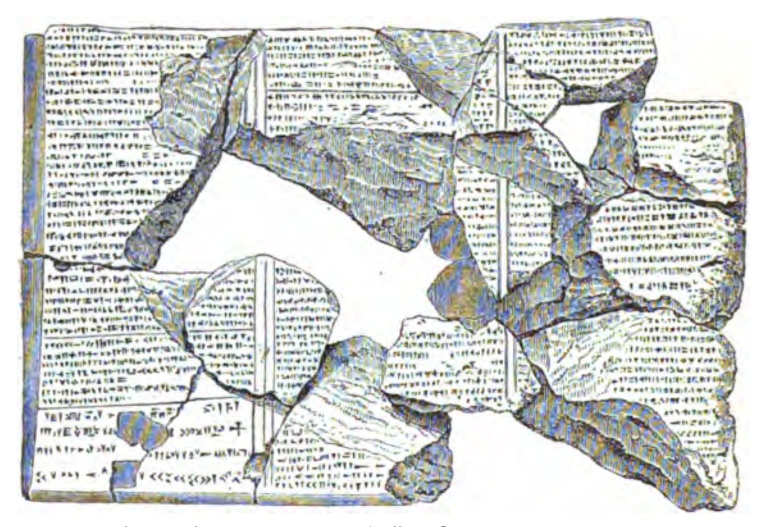
Als das bedeutendste Werk des babylonischen Altertums erscheint das **Nimrodepos**, von dessen zwölf Gesängen uns noch viele und umfangreiche Bruchstücke überkommen sind. Diese Nimroddichtung, welche wahrscheinlich zugleich auch der griechischen Sage von Herakles zu Grunde liegt, hat etwa folgenden Inhalt: Namraßit, der Sohn der Göttin Ningul (der Mondgöttin), übernimmt, nachdem der Gott Duvvu-zi und nach dessen Tode seine Gemahlin Istar (= Astarte, aus der später die griechische Aphrodite hervorgegangen) über das Land geherrscht, aber dem Eindringen der Feinde nicht stand halten konnte, die Regierung. Er wählt Ea-bani, der halb als Stier, halb als Mensch dargestellt ist, zum Helfer, und erlegt mit diesem, nachdem er schon für sich einen Löwen getötet, den feindlichen Tyrannen Chumba-Ba. Nun wirbt die Göttin



Probe der Zeilenanordnung einer altbabylonischen Inschrift.*)

*) Transskription (Zeile 1:) dingir Nin-gish-zid-da, (Zeile 2:) dingir Gu-di-a, (Zeile 3:) pa-ti-si, (Zeile 4:) Sir-BUR-la(-ki), (Zeile 5:) mulu i-an-na, (Zeile 6:) in-ru-a-kam. Zu sprechen: Nin-gish-zidda dingir Gudia patisi Sirgulla mulu J-anna iruâ kam. Übersetzung: der Gott Ningiszidda (ist) der Gott Gudias, des Priesterkönigs von Sirgulla, welcher J-anna (d. i. den Tempel des Himmels) erbaut hat! (Nach Hommel, Gesch. Babyl. u. Assyriens.)

Istar um die Liebe Nimrods, wird aber von diesem zurückgewiesen. Sie flucht ihm. Da tötet Ea-bani den ihm geweihten göttlichen Stier. Istar setzt Himmel und Hölle in Bewegung, um sich Genugthuung über die ihr angethane Schmach zu verschaffen, und beschließt endlich, in die Unterwelt selbst hinabzudringen, wo sie indessen nur neue Demütigungen erfährt. Diese Episode wird in dem kleinen Epos von der „Höllenfahrt der Istar" weiter ausgeführt. Endlich aber findet sie Beistand in ihrer Mutter Anatu, welche den Ea-bani tötet und Nimrod mit Krankheit schlägt. Nimrod sucht bei seinem Urahn, der fern an der „Mündung der Ströme" wohnt, Hilfe. Dieser erzählt ihm, wie er selbst einst aus der großen Flut gerettet ist. Dies die sehr wichtige Sintflutepisode des kleinen Epos. Von der Krankheit geheilt kehrt Nimrod nach Erach zurück, worauf auch Ea-bani auf

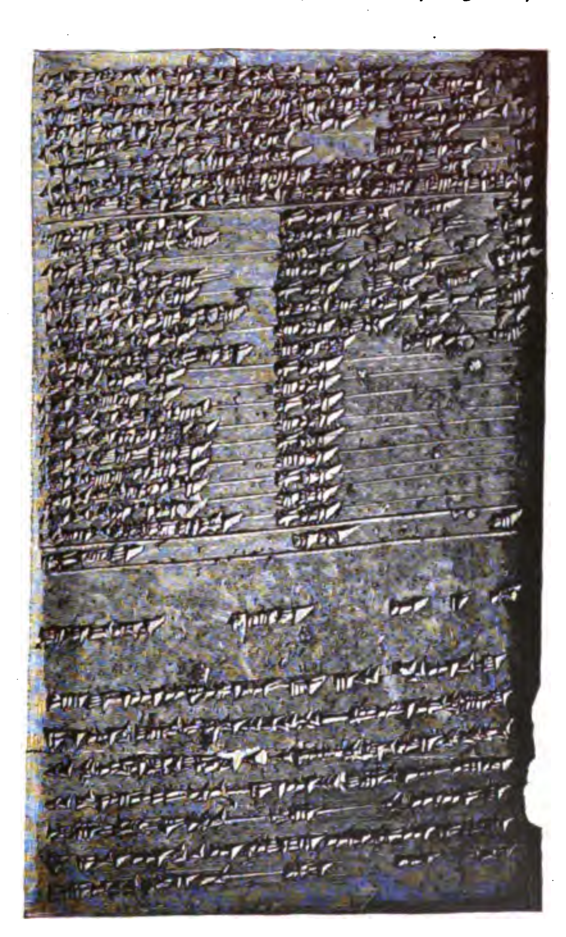


Rückseite einer der Thontafeln mit der Sintfluterzählung. (Smith, Chald. Genesis.)

seine Bitten vom Gotte Ea aus der Unterwelt befreit und in das Land der Seligen versetzt wird. Mit dieser Sühne schließt das Epos. Die Vorstellungen vom Lande der Seligen und von der Hölle gelangen zu anschaulicher Darstellung in diesem kleinen altbabylonischen Epos von der Höllenfahrt der Istar. Schon der Eingang des Gedichts schildert die Hölle in folgenden Versen:

Nach dem Lande ohne Heimkehr, fern dem Gebiet der Verwesung,
Richtet Istar, die mächtige Mondgöttin, ihren Sinn.
Des Mondgottes Tochter richtet ihren Sinn
Nach dem Hause, dessen Eingang ist ohne Ausgang,
Nach dem Pfade, dessen Weg ist ohne Rückkehr,
Nach dem Hause, dessen Eingang des Lichtes beraubt ist,
Nach dem Pfade, dessen Zugang nicht zurückführt,
Dem Orte, da Staub ihre Nahrung, ihre Speise Kot,
Wo Licht nimmer geschaut wird, wo im Düstern sie wohnen,
Da sie gekleidet sind wie Vögel in ein Gewand von Flügeln,
Da auf Thor und Riegeln Staub sich breitet.

Dorthin gelangt also Istar, um die Toten heraufzuführen, daß sie essen und leben. Sie gelangt vor die Göttin Allatu und macht dieser heftige Vorwürfe, wird aber darob von der Göttin mit Krankheit geschlagen. Indessen ist, da Istar von der Erde weggegangen, alle Liebe auf dieser erstorben; die Kunde gelangte zu den Göttern und Ea schuf, von Mitleid erfüllt, ein halbgöttliches Wesen, um die Allatu zur Befreiung der Istar zu bewegen. Diese droht zwar dem Götterboten mit Strafe, sendet aber doch schließlich einen ihrer Dämonen, um die Istar frei zu lassen. Damit schließt die Erzählung, wahrscheinlich aber noch nicht das Gedicht, welches vermutlich bestimmt war, vom Totenpriester allen traurigen Hinterbliebenen zum Troste rezitiert zu werden, um so durch ein Beispiel zu zeigen, „daß der Zorn des Hades nicht unüberwindlich sei, sondern daß für die Schatten der Unterwelt noch eine Möglichkeit existiere, zum Land der Seligen, in welchem ja Istar ihren Thron aufgeschlagen, zu gelangen."

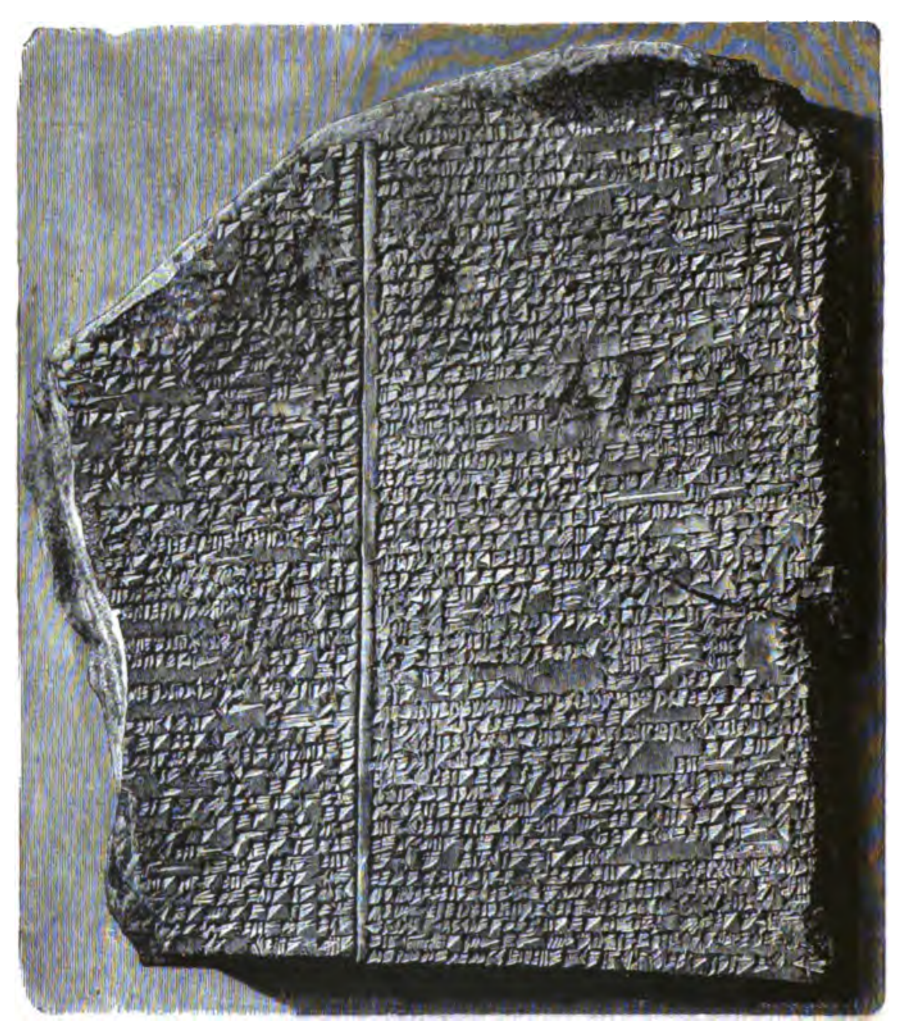


Rückseite eines unversehrten Täfelchens aus Assurbanipals Bibliothek. (Smith, Discoveries.)

An dieses Epos schließt sich eine lange Reihe von Göttermythen, deren wichtigster Teil die altbabylonische Sintflut-Sage ist, sodann die Sage vom Vogel Zu, vom Gott Nirgal, von dem babylonischen König Itana, von dem Weisen Atarpi und verschiedene Tierfabeln, welche in der poetischen Litteratur Altbabyloniens eine ziemlich ansehnliche Rolle gespielt haben, endlich noch verschiedene Romanerzählungen, wie sie in Indien so häufig waren, und von da über Persien in das Abendland gekommen sind.

Die Frage nach dem Alter dieser lyrischen und epischen Schöpfungen hat die Altertumsforscher oft beschäftigt. Sie wurden auf Thontäfelchen in der Bibliothek des Königs Assurbanipal (der griechische Sardanapal) gefunden, welcher um 667—626 regierte. Unter seiner Herrschaft scheint eine Blütezeit der baby-

lonisch-assyrischen Kultur bestanden zu haben. Er selbst berichtet aus seiner Jugend: „**Ich, Assurbanipal, empfing die Weisheit des Gottes Nebo, die Gesamtheit der Wissenschaftslehren, alle Kunstkenntnisse umfasse ich; ich lernte das Bogenschießen, Rosse zu reiten, und das Wagengespann zu lenken.**“ Ein nicht genug

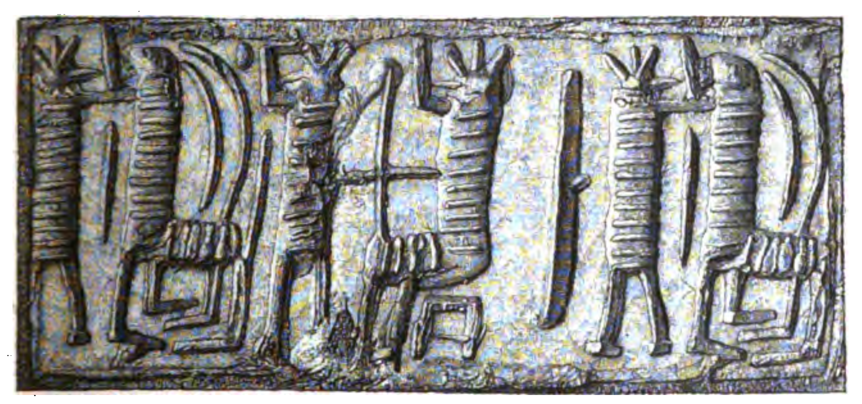


Täfelchen mit einem Teil des Sintflutberichtes aus der Bibliothek Assurbanipals. London, Brit. Mus. (Nach Photographie.)

zu rühmendes Verdienst hatte dieser Herrscher sich durch seine Sammlung des altbabylonischen Schrifttums erworben. Unter den Trümmern seines Palastes hat man die Überreste einer Bibliothek in Tausenden von Thontäfelchen gefunden, aus welchen die wissenschaftliche Forschung mit großem Eifer die Fragmente jener uralten Litteratur wieder zusammengesucht hat. Ein solches Täfelchen enthielt die

Fragmente der babylonischen Sintfluterzählung. Alle Täfelchen trugen die Unterschrift: „Tafelserie x. x., so und sovielste Tafel; Palast Assurbanipal, des Königs der Gesamtheit, des Königs von Assyrien," woran sich dann noch mehrere, meist feststehende Sätze reihten und wodurch sich eben die betreffende Tafel als zur Bibliothek Assurbanipals gehörig auswies. Die Inschriften der Thontäfelchen gehen natürlich vielfach auf ältere Dokumente und Überlieferungen zurück.

Was insbesondere die Legende der Istar betrifft, so gehört sie in den Kreis der Istubar-Erzählungen, von welchen wieder der Sintflutbericht nur einen Teil bildet. Zu derselben Zeit, wie jener epische Sagenkreis, wird auch dies Epos entstanden sein, und es steht nach der Ansicht hervorragender Forscher nichts der Annahme entgegen, daß die Feststellung des Originaltextes in das zweite Jahrtausend v. Chr. hinaufreicht, während die in demselben geschilderten Sagen natürlich noch viel älter sind und zu den ältesten Überbleibseln des semitischen



Ein ältester babylonischer Siegelcylinder aus der Zeit vor Erfindung der Schrift (ca. 5000 v. Chr.). Wahrscheinlich beziehen sich die Darstellungen auf Geister des ältesten sumerischen Götterglaubens. (Slg. De Clercq.)

Altertums gehören. Von den Dichtern selbst, die die Sagen in das Gewand der Poesie gekleidet, wissen wir nichts; ja, es ist kaum gestattet, Vermutungen hierüber anzustellen. Kaum ein einziger Name eines babylonischen Schriftstellers ist uns überliefert; lediglich die Namen der Schreiber sind uns auf einzelnen Täfelchen überkommen. Mit Assurbanipal beginnt die höchste Pracht, aber auch bereits der innere Verfall des Reiches. Er war einer der glänzendsten, wenn auch nicht mächtigsten Herrscher der Assyrer. Seine Bauten und Jagden, seine Studien und Leidenschaften bilden einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Landes, die in historischen Urkunden getreue Darstellung gefunden hat. Von ihm, wie von späteren Königen, erzählen uns zahlreiche Inschriften, welche ihr Leben, ihre Thaten, das Glück und den Verfall des neubabylonischen Reichs und endlich den Sturz Babels durch den König Cyrus berichten.

Mit den Babyloniern standen in inniger Verbindung die Phönizier, das berühmte Handelsvolk, die erste seefahrende Nation des Altertums, deren Städte

Votivstein aus Karthago.

Unten das aus der ägyptischen Hieroglyphe für „Leben" zurechtgeformte Tempelidol zwischen zwei Tauben. Darüber die Inschrift: „Der Herrin, der Tanit-Pene-Baal und dem Gebieter, dem Baal Hammon, wie es gelobt hat Abdeschmun, Sohn des Schafet." Darüber unter einem Kreisbogen, der das Himmelsgewölbe vorstellen soll, die Göttin mit dem Bilde des Mondes in den Händen. Zu beiden Seiten die Stützen des Himmels nach dem Muster ägyptischer Stelen, nur daß hier als solche die Krummstäbe dargestellt sind, die bei rituellen Handlungen gebraucht wurden. Zu oberst eine Hand. 38 Centim. hoch; oben 20 Centim., unten 18 Centim. breit. (Aus Pietschmann, Gesch. d. Phön.)

Sidon und Tyrus zu den wichtigsten Stätten der Kultur des Altertums gehören. Ihre Religion war im wesentlichen ein Naturdienst; sie verehrten als die höchste Urkraft Baal als den Gott des Himmels, und die jungfräuliche Astarte. Ihre Sprache gehört zu dem semitischen Sprachstamm, und sie steht der hebräischen sehr nahe. Man hat sie aus zahlreichen, bei Sidon und an anderen Orten gefundenen Inschriften, aus Münzlegenden und Votivsteinen kennen gelernt. Wohl der merkwürdigste von diesen, zugleich auch der für die altphönizische Kultur wichtigste, weil er auf die Ab-

hängigkeit von der ägyptischen Götterlehre deutlich hinweist, ist der berühmte Votivstein aus Karthago, dem Gotte Baal geweiht. Auch die Phönizier hatten eine eigene Litteratur; es sind von derselben aber nur noch Bruchstücke, und auch diese nur noch in griechischen Übertragungen und Bearbeitungen vorhanden. Karthago hatte seine eigenen Schriftsteller. Aus der gesamten Litteratur des Landes aber ist nur ein Schriftsteller von hervorragender Bedeutung Sanchoniathon (phönizisch: Sakünyathōn, Sachon hat ihn gegeben) aus Berytos bekannt. Er soll um 1250 v. Chr. gelebt und über die Urgeschichte Phöniziens ein Werk geschrieben haben; etwa zur Zeit Christi übersetzte Herennius Philo dieses Werk ins Griechische, und nach dieser Übersetzung wurde später die phönizische Mythologie weiter verbreitet; dies hinderte jedoch nicht, die Glaubwürdigkeit der Übersetzung anzugreifen.

Die phönizische Kultur hat sich unter dem Einfluß der hebräischen, ägyptischen und babylonisch-assyrischen entwickelt; die Bedeutung der letztern reichte vermutlich weit über das Gebiet hinaus, welches bis jetzt durch die Ausgrabungen unserer Kenntnis sich erschlossen hat. Die uralte sumerische Kultur, welche von den semitischen Babyloniern erst zur Entfaltung gebracht wurde, erschließt dieses Gebiet; in Assur und Ninive gelangt das geistige Leben zur Reife. Dann wird wieder das alte Mutterland der Mittelpunkt der Bildung, welche vor zwei Jahrtausenden von seinen Strömen ausgegangen, und nach dessen Verfall ging das Erbe dieser Kultur weiter an die Perser, die dieselbe mit neuer Lebenskraft erfüllten. Der Einfluß dieser Kultur aber erstreckte sich über ganz Vorderasien bis in das Abendland, und über das Mittelalter hinaus waren die alten klassischen Überlieferungen lange als Erfindungen der Phönizier bezeichnet worden, die diese nur von den Ägyptern und Babyloniern entlehnt hatten. Die babylonische Sage ist das Prototyp zahlreicher griechischer Mythen geworden, und daneben haben noch viele andere Kulturelemente, welche aus Vorderasien nach dem Abendlande gekommen, babylonischen Ursprung. Von hier aus hat sich eine starke Strömung der Kultur teils zur See, durch Vermittelung der Phönizier, teils auf dem Landwege über Kleinasien zu den Griechen und Römern und damit später auch ins romanisch-germanische Europa ergossen.



Einer der ältesten babylonischen Siegelcylinder: aus der Zeit vor Erfindung der Schrift, mit Darstellungsversuchen von Geistern des ältesten sumerischen Götterglaubens (?) ca. 5000 v. Chr. (Slg. De Clercq.)

Die Hebräer.

Während die Kultur Chinas, Ägyptens, Babyloniens und in ihren Hauptzügen auch die Indiens, in voller Eigenart erwachsen ist, hat sich das geistige Leben des semitischen Stammes, dem wir uns nun zuwenden, der Hebräer, zwar unter dem Einfluß fremder Anschauungen entwickelt, hat dieselben aber im Laufe seiner Geschichte völlig überwunden und die Grundidee, welche das gesamte Kulturleben des Orients im Altertum erfüllt, die religiöse Idee nämlich, zu einer so hohen Bedeutung gebracht, daß sie als die durchgreifendste Erscheinung jener Zeiten angesehen und gefeiert werden muß.

Die Wiege der hebräischen Litteratur ist Palästina. Die Sonne des heiligen Landes hat ihre üppigsten Blüten gezeitigt; auf seinen Fluren reiften ihre schönsten Früchte. Ihre Kultur ist in ihren Uranfängen von der ägyptischen und in ihrem Verlauf auch von der babylonisch-assyrischen beeinflußt, aber die ältesten Urkunden ihres Geisteslebens reichen doch bis in die Mitte des dritten Jahrtausends v. Chr. hinauf, und sie prangt noch in voller Frische, da von allen sie überragenden und beeinflussenden Litteraturen keine Spur mehr vorhanden, da in Hellas kaum der Frühling eines reichen Geisteslebens aufgegangen und man eben erst begonnen hat, die homerischen Gesänge zu sammeln. In ihrer weitern Entwickelung und Reife schafft sie Gebilde von poetischer und theoretischer Bedeutung. Dem Verfall des religiösen-nationalen Lebens folgt auch ihr Niedergang. Sie erfrischt sich durch die Berührung mit dem griechischen Geiste, der damals zu voller Entfaltung gelangt, der aber doch wieder von dem Geiste der jüdischen Lehre in ihrer Ausgestaltung durch das Christentum unterjocht und vernichtet wird. Das siegende Christentum sucht aber die Überreste der geistigen Existenz Judas zu vernichten, nachdem das Heidentum schon seine politische Existenz zerstört hat. Und das israelitische Volk beginnt nun seine große Exilswanderung mit einem Buche und gründet darauf eine zweite Periode seines Geisteslebens: die neuhebräische Litteratur.

Die biblische Litteratur.

Die erste Periode der hebräischen Litteratur reicht etwa bis 200 v. Chr. Sie umfaßt das Zeitalter der althebräischen Litteratur und der nationalen Selbständigkeit. Die Sprache ist fast durchweg hebräisch, der Schauplatz Palästina. In diesen Zeitraum fällt die Blüte des geistigen Lebens. In den biblischen Schriften prägt sich der Charakter und der Geist des Volkes am deutlichsten aus. Sie haben universale Bedeutung erlangt, sie sind die Grundlage der gesamten späteren

אל יהוה ואמרו אליו כל
תשא עון וקח טוב
ונשלמה פרים שפתינו
אשור לא יושיענו על
סוס לא נרכב ולא נאמר
עוד אלהינו למעשה
ידינו אשר בך ירחם יתום
ארפא משובתם אהבם
נדבה כי שב אפי ממנו
אהיה כטל לישראל
יפרח כשושנה ויך

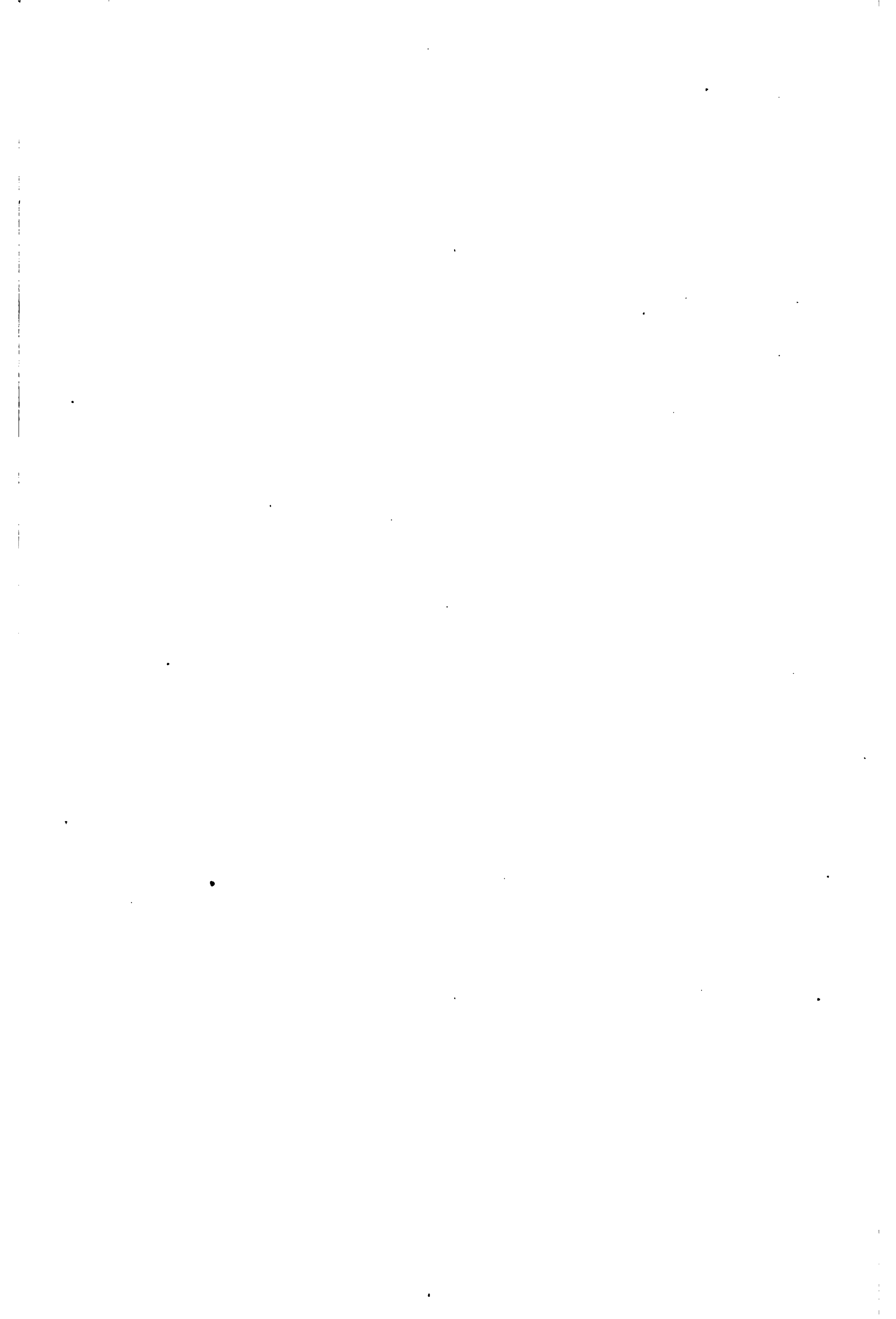
וידעם כי ישרים דרכי
יהוה וצדיקים ילכו בם
ופשעים יכשלו בם

דבר יהוה אשר היה אל
יואל בן פתואל שמעו
זאת הזקנים והאזינו כל
יושבי הארץ ההיתה
זאת בימיכם ואם בימי

ינקותיו ויהי כזית הודו
וריח לו כלבנון ישבו
ישבי בצלו יחיו דגן
ויפרחו כגפן זכרו כיין
לבנון אפרים מה לי עוד
לעצבים אני עניתי
ואשורנו אני כברוש
רענן ממני פריך נמצא
מי חכם ויבן אלה נבן

ספרו ובניכם לבניהם
ובניהם לדור אחר יתר
הגזם אכל הארבה ויתר
הארבה אכל הילק
ויתר הילק אכל החסיל
הקיצו שכורים ובכו
והילילו כל שתי יין על
עסיס כי נכרת מפיכם
כי גוי עלה על ארצי

Eine Seite, Hosea 14, 3 — Joel 1, 6, der ältesten in Europa befindlichen hebräischen Bibelhandschrift: Petersburger Propheten-Codex vom Jahre 916 n. Chr., mit babylonischer Punktation. Petersburg, kaiserl. Bibl. Verkleinertes Faksimile.



Entwickelung geworden. Wenn wir nach der Ursache fragen, die es zuwege gebracht hat, daß das eine Buch, die Bibel, von so großer weltgeschichtlicher Bedeutung werden konnte, so dürfte kaum einer der tausende von Gründen, mit welchen man diese einzig dastehende, merkwürdige Thatsache zu erklären versucht, auch nur halbwegs befriedigen. Sofern nun auch jeder einzelne einem bestimmten Kirchenglauben huldigen mag, oder seine eigene wissenschaftliche Ansicht sich gebildet hat: in der Erhaltung, Verbreitung und Verehrung dieses Buches wird er aber doch eine jener Erscheinungen nicht verkennen dürfen, die man mit Recht providentielle Thatsachen nennt, und die auf eine unerklärliche Einwirkung einer höhern Macht auf die Geschicke des Menschengeschlechts schließen lassen.

Wenn heute noch, nach Jahrtausenden, der Bauer in unwirtbaren Alpengegenden in das Buch der Hirtengeschichten Abrahams und Jakobs die wichtigsten Ereignisse seines eigenen Familienlebens verzeichnet; wenn heute noch das Kind des aufgeklärten Jahrhunderts zuerst und vor allem den „braunen Folianten“ lieb gewinnt, und wenn sich auch der erfahrene Mann stets freudig den „Freund aus Kindertagen“, die große Familien- und Bilderbibel aufschlägt, um die Geschichten von Josef und seinen Brüdern, von Jakob und Esau, von Moses in Ägypten zu lesen, so ist das nur ein Ergebnis jener Thatsache, die weder aus historischen, noch aus ethischen, oder ästhetischen Gründen allein abzuleiten ist. Freilich hat die Stellung, welche die Bibel als das Grundbuch zweier großen Religionen, als Erziehungsbuch von Millionen Menschen aller Jahrhunderte sich errungen, ihrem innern Wert und ihrer reinen Erkenntnis erheblichen Abbruch gethan. Die jüdische Religion hat dem Buche eine religiöse Bedeutung untergelegt, während die christliche Kirche eine dogmatische Auffassung verkündigte. Dadurch ist der einfache Sinn des Wortes um sein Recht gekommen. Es hat sich eine Doppelexegese herausgebildet, eine einfache rationelle und historische, und eine allegorische, typische oder dogmatische, und beide mögen dem klaren Bibelwort nicht selten starken Zwang angethan haben. Daneben aber hat sich erst im vorigen Jahrhundert, im wesentlichen seit dem Auftreten Herders, eine dritte Art der Auffassung des Bibelwortes zur Geltung gebracht, die immer mehr Anhänger gewinnt und der wohl auch die Zukunft gehört: die rein ästhetische. Von diesem Standpunkt aus muß die Bibel als Grundlage jeder litterarhistorischen Darstellung aufgefaßt werden. Es ist dabei wenig erheblich, welche Stellung die Bibel bei den einzelnen Religionen einnimmt; denn dieser Standpunkt verträgt sich mit jeder vernünftigen religiösen Auffassung. Für ihn hat die Bibel eine große und unvergängliche Bedeutung als das Buch der Bücher, und wird sie behalten, solange unsere Kultur Boden in der Menschheit hat. Denn wir finden in diesem heiligen Buche neben den anmutigsten Legenden und einfachsten Hirtengeschichten die tiefsinnigsten Probleme der Lebensweisheit, die klarsten Sittensprüche und die erhabensten poetischen Gemälde; neben dem Idealbau eines freien Zukunftstaates die humanste und sittlichste Weltanschauung; neben den frischen Lauten der Naturpoesie die lieblichsten Klänge erotischer Lyrik, die innigsten, glutvollsten Lieder nationalen Glücks und Leides, die tiefen Töne eines weltverzweifelnden Pessimismus und die gottfreudigen Hymnen einer erhabenen Theodicee zu einer höhern Harmonie vereinigt.

Ein solches Buch konnte wohl die Grundlage einer großen, alle Zweige des Wissens und der Lehre umfassenden Litteratur werden. Seiner höhern Einsicht mußte sich natürlich in Zukunft alles unterordnen. Es wurde Richtschnur des Lebens, Spiegelbild des Schaffens für die Nation, deren Schicksale mit seinen Schicksalen eng verknüpft waren, und die man deshalb nicht ohne tiefere Berechtigung „das Volk des Buches“ genannt hat.

Schon ein kurzer Überblick über die Zustände der alten Israeliten und über das Land, in dem sie gelebt, über ihre Sprache, sowie über die Einteilung der Litteratur selbst wird genügen, um das Verständnis der Bibel zu erleichtern.

Die Hebräer oder Israeliten gehörten, wie bereits bemerkt, der semitischen Rasse an. Sie teilen mit den übrigen Semiten den Mangel an abstraktem Denken, der in ihrer Sprache begründet liegt, und an plastischer Gestaltungskraft. Ihre Mission war: die Idee des Monotheismus in die Welt zu tragen. Während die anderen semitischen Religionen auch in ihrer höchsten Entwickelung nur ein Naturdienst waren, hatten die Hebräer einen geistigen Monotheismus, indem Gott als Geist, als schlechthin freier, sittlicher Wille erfaßt wird, der nicht in der Natur aufgeht und mit der Welt nicht identisch ist, sondern der in unendlicher Freiheit und Erhabenheit alle endliche Natur beherrscht. Aus dem religiös innigen Leben der Hebräer folgte auch ihre geistige Regsamkeit. Früh haben sie von einer Buchstabenschrift Gebrauch gemacht; ihre Formen waren im wesentlichen die des phönizischen Alphabets, die aus alten Inschriften und Münzen bekannt sind. Das älteste Denkmal semitischer Schrift ist die Inschrift des Königs M e s a, die von seinem Krieg mit dem König Joram von Israel im 9. Jahrhundert v. Chr. erzählt.*) Auch der Siloahtunnel mit seiner

*) Übersetzung der Inschrift des Königs Mesa.

(1. Zeile.) Ich bin Mesa, Sohn des Kemoschgab, König von Moab der (D) — (2.) aibonit. Mein Vater herrschte über Moab dreißig Jahre, und ich herrsch — (3.) te nach meinem Vater und errichtete dieses Heiligtum dem Kemosch in Karcha, ein Heiligtum der Hilfe (?), — (4.) denn er half mir gegen alle meine Feinde und ließ meine Augen sich weiden an allen meinen Hassern. Omr — (5.) i, der König von Israel, er bedrückte Moab viele Tage, denn es zürnte Kemosch auf sein La — (6.) nd. Und es folgte ihm sein Sohn, und auch dieser sprach: ich will bedrücken Moab. In meinen Tagen sprach er [so?] — (7.) Und ich weidete mich an ihm und seinem Hause. Und Israel ging auf ewig zu Grunde. Und es hatte in Besitz genommen Omri das Lan — (8.) d Medeba und in ihm gewohnt . . . . Tage seines Sohnes vierzig Jahre. [Und es gab] — (9.) es zurück (?) Kemosch in meinen Tagen. Und ich baute Baalmeon und stellte in ihm her den Teich (?) und baute — (10.) Kirjatan. Und die Gaditen hatten im Lande A(t)arot von alters gewohnt. Und es baute für sich der König von — (11.) Israel A(t)arot. Und ich kämpfte gegen die Stadt und nahm sie und tötete alle — (12.) . . . . Stadt (?) zur Augenweide für Kemosch und Moab. Und ich führte von dort als Beute hinweg den Altar d w d h und ich — (13.) schleppte (ihn) vor Kemosch zu Keriot. Und ich ließ in ihm wohnen die Leute von šrn und die Leute von — (14.) m h r t. Und es sprach zu mir Kemosch: Geh, nimm Nebo Israel ab. [Und ich?] — (15.) ging nachts und kämpfte gegen es vom Aufsteigen des Morgengrauens an bis Mittag. Und ich — (16.) nahm es und tötete alles, siebentausend . . . . und Fraun . . . . . — (17.) . . . und Mädchen . . . . . der Astarte des Kemosch weihte ich sie, und nahm von dort [die Ge] — (18.) fäße Jahwes und schleppte sie vor Kemosch. Und der König von Israel bau(te) — (19.) Jahas und legte sich hinein, indem er wider mich stritt. Da vertrieb ihn Kemosch von [seinem Angesicht?] — (20.) Und ich nahm von Moab zweihundert Mann, im ganzen, und führte sie hinauf und nahm es in Besitz. — (21.) Um es zu Daibon zu schlagen. Ich baute Karcha, die Mauern der Waldhöhe und die Mauer — (22.) des Ophel. Und ich baute seine Thore und baute seine Türme. Und i — (23.) ch baute den Königspalast und ich stellte her Behälter h ' š . . . inm(itten) — (24.) (der) Stadt. Und eine Zisterne war nicht innerhalb der Stadt in Karcha. Da sprach ich zu allem Volk: Macht — (25). euch ein jeder eine Zisterne in seinem Hause. Und ich schnitt (?) den Einschnitt (?) für Karcha mit (?) Gefangenen (?) — (26.) von Israel. Ich baute (A)roer und ich baute die Straße am Arno(n). — (27.) Ich baute Bet-Bamot, denn es war zerstört. Ich baute Beser, (denn 'j — (28.) . . . [Män]ner von Daibon fünfzig, denn ganz Daibon ist unterthänig. Und ich [machte voll?] — (29.) . . . . . hundert (?) durch die Städte, welche ich hinzufügte dem Lande. Und ich baute — (30.) j r ?) und Bet-Diblatan und Bet-Baal-Meon und führte dort hinauf den m — (31.) . . . . das Land. Und Choronan, es wohnte in ihm . . . . — (32.) . . . . . sprach zu mir Kemosch: Steig hinab, kämpfe gegen Choronan, und ich — (33.) . . . . es Kemosch in meinen Tagen w ' l w ' —



Der Stein mit der Inschrift des Moabiterkönigs Mesa. Paris, Louvre

merkwürdigen Inschrift stammt wohl aus jener Königszeit. Die Inschrift wurde vor wenigen Jahren erst durch badende Knaben aufgefunden. Das jetzt übliche Alphabet wurde von Esra eingeführt. Wahrscheinlich vertauschten die Israeliten während des babylonischen Exils die schwer erkennbare phönizische Schriftsprache mit dem leichtern und bequemern Alphabet, das man als assyrische oder chaldäische Schrift bezeichnet, und in dem die hebräische Bibel seither gedruckt wird. Die althebräische Sprache ist ein Zweig des großen semitischen Sprachstammes, aber mit einer vollständig eigenartigen Ausbildung. Sie war klangvoll, kernig und charakteristisch für den Ausdruck des wahrhaft Reinen und der wärmsten Herzlichkeit. Eine besondere Mannigfaltigkeit zeigte sie natürlich in Bezug auf religiöse Begriffe und Ideen. Vor dem Aramäischen zeichnet das Hebräische seine kräftigere Gestalt, eine reiche poetische Fülle und große Biegsamkeit aus, vor den anderen Sprachen hob es sich durch Energie des Ausdrucks und durch größere Beweglichkeit hervor. In seiner Entwickelung sind zwei Perioden zu unterscheiden: eine vor- und eine nachexilische, die beide von großer Bedeutung auf das Volksleben sind.

Später mengte sich die hebräische mit der aramäischen Sprache und wurde durch Fremdwörter griechischen, ägyptischen und persischen Ursprungs erweitert. Der Name der Bibel selbst ist griechisch (*βιβλία*, die Bücher). Die Einteilung der Bibel, wie sie die religiöse Überlieferung rezipiert hat: in kanonische, deuterokanonische oder apokryphische Bücher einerseits, ferner in Thora (Lehre), Propheten und Hagiographen andererseits, ist allgemein angenommen worden. Für die Litteraturgeschichte scheiden die einer spätern Periode angehörenden Apokryphen aus, und es empfiehlt sich vielmehr die Einteilung in eine historische und poetische Litteratur. Zu den historischen Schriften werden der Pentateuch, die Bücher Josua, der Richter, Samuelis, Könige, Esra, Nehemia und die Chronik zu zählen sein; die poetische Litteratur würde die Psalmen, die Sprüche Salomonis, Hiob, die Klagelieder, das Hohe Lied, den Prediger Salomonis, ferner die Reden der großen Propheten Jesaias, Jeremias, Ezechiel und Habakuk und die zwölf kleinen Propheten, sowie das Buch Daniel und endlich die drei dichterischen Erzählungen Ruth, Esther und Jona umfassen. Im ganzen zählt die Bibel 24 Bücher, deren Entwickelung von der Frühzeit des hebräischen Volkstums bis zu seinem Untergange sich erstreckt, und deren Abschluß wohl erst erfolgte, als schon Roms eiserne Hand über Juda ihr Zepter schwang und sein nationales Leben zerstörte.

Den wichtigsten Teil der biblischen Litteratur, wenigstens was die historischen Anschauungen betrifft, füllt der „Pentateuch", das Gesetz, die „Thora" aus. Er beginnt mit den fünf Büchern Mose, von denen das erste, die Genesis, die Geschichte der Schöpfung bis auf die Wanderung der Israeliten nach Ägypten; das zweite, Exodus, den Auszug aus Ägypten und die Ereignisse am Sinai, den Anfang der Gesetzgebung; das dritte, der Levitikus, die auf das Leben der Leviten und Priester vornehmlich sich beziehenden Gesetze und den Opferdienst; das vierte, Numeri, den Abschluß der Gesetze und die Wüstenwanderung des Volkes; das fünfte, Deuteronomium, eine Wiederholung der Gesetze und Ermahnungen an das Volk enthält. Man kann wohl sagen, daß der Pentateuch die Quintessenz der hebräischen Litteratur ist, weil in ihm sich alle

ihre Richtungen und Formen schon angedeutet und ausgeführt finden. Für die litterargeschichtliche Betrachtung hat der Pentateuch im großen und ganzen eine tiefe Bedeutung. In dem wunderbaren Gefüge der Bibel erkennen wir geradezu ein Kunstwerk im Aufbau wie in der Ausführung, in dem die gesetzlichen Partien das Thun und Lassen, die geschichtlichen Teile dagegen das Denken und Fühlen des Volkes normieren. Anziehender und interessanter freilich als der gesetzliche ist der historische Teil der Bibel. Allerdings darf man nicht mit den Anforderungen wie an ein modernes Geschichtswerk an jene altersgraue Urkunde herantreten; man muß sich vielmehr die geschichtliche Tradition vergegenwärtigen, die zwischen der Abfassung der einzelnen Bücher und den Begebenheiten jener Erzählungen liegt. Der Inhalt des Bibelberichts hat sich zunächst viele Jahrhunderte durch mündliche Überlieferung fortgepflanzt, ehe er schriftlich fixiert wurde. Es bildeten sich so bestimmte religiöse Anschauungen und wichtige Mitteilungen in Gestalt eines wirklichen Geschehenen durch einzelne Träger der gottgeweihten Familie aus Selbsterlebtem zu Sagen aus, die, wie bei den alten Völkern, so auch bei den Hebräern eine hervorragende Rolle spielten und schließlich in die authentische Geschichte übergingen. Hatte nun diese Geschichtsschreibung ihre Wurzeln in dem religiösen Bewußtsein des israelitischen Volkes und deutet sie auf eine direkte Kundgebung des göttlichen Geistes hin, wie der gläubige Sinn annimmt, oder ist sie eitel Menschenwerk, vielleicht gar hierarchische Fälschung, wie die moderne Kritik nachzuweisen versucht hat? Für alle Denkenden beruht ihre Geltung und Bedeutung einfach in dem klaren und wunderbaren Inhalt des Werkes, der nicht wegzuleugnen, nicht zu ändern ist. Mit dem Satze: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde", beginnt für uns eine Reihe von Geschichten, die wir stets mit gleicher Liebe, mit gleichem Interesse lesen und die durch die große geheimnisvolle Schilderung der Ursage mit ihrer bunten Phantastik unsere Sinne mächtig erregt und uns mit jenen erhabenen Schauern erfüllt, die den eigentümlichen Eindruck des Bibelwortes ausmachen. Da thut sich das Paradies vor uns auf und wir folgen der einfach naiven Erzählung die den Urzustand der ersten Menschen so wunderbar und echt künstlerisch darstellt. Wir hören die Schlange, wie sie ihn zu verführen sucht; wir lauschen den Klagen Kains, der die Sünde auf die Welt gebracht; die Sintflut rauscht an uns vorüber; die Arche Noahs taucht auf; wir staunen den Turmbau zu Babel an und folgen mit atemloser Spannung dem Leben der drei Erzväter, die als Vorbilder ihres Stammes gelten sollen, wie die Griechen die Helden der homerischen Gesänge als Vorbilder ansahen. Eine der lieblichsten Erzählungen, die alle Ansätze zu einem Epos in sich trägt, die Geschichte Josefs, zieht an uns vorüber, und mit dem Segen des sterbenden Stammvaters Jakob schließt der erste Teil jener großen Epopöe wirksam ab. Dann tritt Moses vor uns auf, der „Mann Gottes", wie ihn uns Michel Angelo künstlerisch versinnlicht hat, in hellem Morgenlicht der Geschichte wie im Dunkel der Poesie, im Zwiegespräch mit seinem Gott, der sein Volk, das er unter Wundern und Zeichen aus den Fesseln Ägyptens erlöst, auf wundersamen Zügen durch die Wüste, 40 Jahre lang bis zum gelobten Lande Kanaan geführt. Dieses ganze Leben für sich allein wiederum ein Epos von grandioser Erhabenheit und hinreißender Farbenpracht. Auf dem Horeb beginnt

seine Wanderung, auf dem Sinai erreicht sie ihren Höhepunkt, auf dem Nebo, wo Moses gestorben, ist sie vollendet. Dazwischen liegt das große Gesetz, das das Leben des Volkes nach allen Richtungen hin regeln sollte, und dessen Zug durch die Wüste.

Genau derselbe Gedanke, der dem Pentateuch zu Grunde liegt, findet auch im Buche „Josua“ Ausdruck. Es erzählt in schlichten Worten die Eroberung und Verteilung des Landes unter die zwölf Stämme durch Josua, der nach dem Tode Mosis der einzige Führer des israelitischen Volkes war. Die ganze Auffassung des geschichtlichen Verlaufs ist genau dieselbe wie im Pentateuch. Hieran schließt sich das Buch der „Richter“, das vom Tode Josuas bis zum Tode Simsons reicht und die Geschichte der zwölf Richter in einem Zeitraum von etwa drei Jahrhunderten erzählt, innerhalb dessen wir das israelitische Volk in seiner vollen ungezügelten Jugendkraft und im steten Kampfe mit den reinen Ideen des ihm anvertrauten Gottesglaubens erblicken. In dem Buche „Samuel“, das ursprünglich aus zwei Büchern bestand, wird die Erzählung der Geschichte von den Zeiten der Richter und des Propheten Samuel bis in die Periode der Königsherrschaft hinein fortgesetzt. Es beginnt der Kampf zwischen Priestern und Königen, der sich in den Berichten der historischen Bibelbücher deutlich ausprägt und jedem derselben einen eigentümlichen Standpunkt zu jenen Kämpfen verleiht. Die Bücher der „Könige“ erzählen von der Geschichte aller Könige nach David bis zur Wegführung des Volkes in das babylonische Exil. Auch der Standpunkt dieser Bücher ist ein tief religiöser. Form und Stil der Darstellung sind rein historisch und nur dann von poetischem Schwung, wenn sie von der Weisheit des Königs Salomo und dem Glanz seiner Herrschaft berichten. In die Periode nach dem Exil, in eine Zeit erneuten religiösen Aufschwungs, fällt das letzte historische Buch der Bibel, das Buch der „Chronik“, ferner die Bücher „Esra“, „Nehemia“, die wahrscheinlich früher ein Ganzes bildeten, und die noch einmal die Geschichte Israels von der Schöpfung bis zur Neubegründung des israelitischen Gemeindelebens erzählen. Die Sprache zeigt die jüngste Entwickelung des biblischen Hebraismus, und die Werke selbst geben ein getreues Bild der verschiedenen religiösen Strömungen, die die neue Gemeinde durchzogen in der die große, weltbewegende Idee des Gesetzes Blüten zu treiben anfing.

Viel wichtiger und bedeutsamer für die allgemeine Litteraturgeschichte als der historische, ist aber der poetische Teil des Bibelbuches. Die Poesie umrahmt die israelitische Volksgeschichte von ihren ersten, in das Nebelgrau der Sage sich verlierenden Anfängen bis zu ihrer höchsten nationalen Entfaltung; sie wandert mit dem Volke auch ins Exil und kehrt mit ihm wieder zurück auf den Boden der Heimat. Sie ist also im wesentlichen eine nationalreligiöse Poesie, insofern sie der Glaube an einen einzigen Gott, den Herrn der Welt, durchzieht. Dadurch entstand nun allerdings eine gewisse Monotonie, die aber darum nicht ermüdend wirkt, weil es den Dichtern gelang, stets von neuen Seiten ihr Thema zu erfassen und ihre Aufgabe über den Umkreis des ganzen Menschenlebens auszudehnen. Neben der religiösen treffen wir daher auch noch eine reiche Naturpoesie, Spuren einer bedeutenden didaktischen, und Keime einer volkstümlichen weltlichen Lyrik, die auf reiche, verloren gegangene Schätze zurückschließen lassen.

Zu einem Epos konnte es die hebräische Poesie kaum bringen, da sie in ihrer Gebundenheit an die monotheistische Grundidee der freien Bewegung ermangelte, mit der das Epos Götter und Helden auftreten ließ, und da ihre Auffassung eine wesentlich historische war. Auch das Drama konnte aus denselben Gründen in dieser Litteratur nicht gedeihen. Dafür aber hatte die hebräische Poesie eine andere Freiheit, die ihr Reichtum und Fülle zuführte, nämlich die Freiheit von den Fesseln des Verses. Das hinderte sie jedoch nicht, eine bestimmte äußere Form anzunehmen und auszubilden, eine Form, die die einfachste und natürlichste war, und die nicht nur in der semitischen, sondern auch in der indischen Litteratur des Altertums anzutreffen ist, nämlich das sogenannte Ebenmaß der Satzglieder (Parallelismus membrorum), eine Art von Gedankenrhythmus, der als die dichterische Hauptform des Altertums gelten kann. Dieser Parallelismus bestand einfach darin, daß zwei kurze Sätze zusammengestellt wurden, in welchen die Gedanken nebeneinander herliefen oder einander gegenüberstanden.

Die älteste hebräische Dichtung war ursprüngliche Volkspoesie. Von den ersten dichterischen Verlautbarungen bis zu den Zeiten der Könige treffen wir nur Volkslieder, kernige und frische Naturlaute aus dem Kreise eines Hirtenvolkes, die schon durch ihren Inhalt auf ein hohes Alter hinweisen. Sie atmen die volle ungezügelte Kraft oder frische Milde und Zartheit, die das Volksleben überall ausströmt. So das Brunnenlied, das der Freude über das erlangte Besitzrecht im Lande frohen Ausdruck giebt:

Steig auf, o Brunnen! Singet ihm zu!
Du Brunnen, den da haben die Fürsten gegraben,
Den da gebohrt die Edlen des Volks
Mit dem Zepter und mit ihren Stäben.

Oder das Lied des Lamach:

Ada und Zilla, vernehmt meine Stimme!
Ihr Weiber Lamachs, höret an meine Reden!
Gewiß töt' ich jeden, der mich mag befehden,
Den Mann für die Wunde, den Sohn für den Schlag.
Denn ist Kains Rache eine siebenfache,
So ist Lamachs eine siebenundsiebzigfache.

In das religiöse Gebiet gehört das Siegeslied der Mirjam:

Dem Herrn will ich singen, weil er hoch und hehr,
Rosse und Wagen warf er ins Meer.

Ebenso der uralte Segensspruch über die Gemeinde, wie ihn Moses zuerst ausgesprochen:

Der Herr segne dich und behüte dich,
Der Herr lasse leuchten sein Antlitz dir
Und sei dir gnädig.
Es erhebe der Herr sein Antlitz zu dir
Und gebe dir Frieden.

Ein Gebet von eigentümlich poetischer Schönheit ist der Segen Jakobs, den die Kritik deshalb in die spätere Zeit des Königtums verlegt hat. An die Stelle ursprünglicher Volksdichtung ist inzwischen eine religiöse Kunstdichtung getreten, die aber aus Elementen jener sich zusammensetzt. Ein Seitenstück zu jenem poetischen Testament ist der Segen des Moses, aus welchem der Fortschritt

des religiösen Gedankens hervorleuchtet; er ist von edler Milde und frommer Wärme durchhaucht. Die Einleitung dieses Segens lautet:

Es kam der Herr vom Sinai
Und ging ihnen auf von Seir.
Er erglänzte vom Berge Paran
Und zog dahin mit den Myriaden der Heiligen,
Aus seiner Rechten fuhren Strahlen hervor.
Denn er liebt die Stämme, alle ihre Heiligen sind in seiner Hand.
Und sie folgten dir nach, empfangend von deinem Worte.
Das Gesetz verordnete Moses für uns,
Ein Erbteil der Gemeinde Jakobs.
Und so ward er König in Jeschurun,
Als sich versammelten die Häupter des Volkes,
Die Stämme Israels allzumal.

Ein mächtiger Kriegsgesang und eines der schönsten Lieder der hebräischen Poesie ist das kriegerische Lied der Deborah, das den gewaltigen Kampf und die Erlebnisse des feindlichen Feldherrn uns vor Augen führt. Das Lied hat seine feste Einheit; es ist ein religiöser Hymnus, der den Gott Israels in kräftigen Worten preist. In andern, aus derselben Zeit stammenden Schöpfungen finden sich Ansätze einer didaktischen Lyrik, die später zu großer Bedeutung gelangen sollten, vor allem in der Fabel des Jotam, die aus der demokratischen Gesinnung und Verfassung des Volkes hervorgegangen, und diesem die Bedeutung des Königtums und seine Notwendigkeit näher bringen sollte. Auch durch die Erzählung von Simson, dem Richter, weht noch Frische des Lebens und gestaltende Volkspoesie. Die kleinen Rätselfragen sind ebenso wie deren Lösung durch ihren Inhalt ungemein charakteristisch.

Mit dem Königtum tritt die hebräische Poesie aus ihrer sturmvollen Jugendzeit in ihr reifes Mannesalter. Es ist dies die erste Blüte der nationalen Litteratur und ein neuer Dichtungsfrühling, der mit dem König David beginnt, welchem die Tradition das ganze Buch der Psalmen zugeschrieben hat.

Der „Psalter“ (Tehillim) enthält im ganzen 150 Psalmen in fünf Büchern, die wahrscheinlich drei verschiedenen Zeitperioden angehören, und von David bis in die nachexilische Zeit sich erstrecken. Gleichwohl atmen sie doch alle ohne Ausnahme den gleichen Geist religiöser Innigkeit und tiefer Gläubigkeit, so daß der Psalter nicht nur eine der wichtigsten Urkunden der religiösen Lyrik des Hebräertums, sondern ein Vorbild aller gottesdienstlichen Poesie und ein Buch der Erbauung für die gesamte Menschheit geworden ist. Diese einheitliche religiöse Grundstimmung findet schon im ersten Psalm ihren entsprechenden Ausdruck, der gleichsam wie ein Motto an die Spitze der ganzen Sammlung gestellt ist:

Heil dem, der nicht bleibt in der Frevler Rat,
Nicht wandelt auf der Sünder Wegen,
Noch sitzt, wo eitle Spötter sitzen!
Gottes Recht ist seines Herzens Lust
Und sein Gesetz sein Denken Tag und Nacht.
Der ist ein Baum, gepflanzt an Wasserbächen,
Der seine Früchte bringt zu seiner Zeit,
Und dessen Blätter nie verwelken,

Dem alles wohl gerät, was er beginnt.
Allein so sind die Frevler nicht.
Sie sind wie Spreu, die Wind zerstreut,
Denn nicht bestehen Frevler im Gericht,
Noch Sünder vor der Frommen Schar.
Die Wege des Gerechten kennt der Herr,
Der Frevler Wege gehen kläglich aus.

Auch die späteren Psalmen stehen an poetischer Kraft und religiöser Innigkeit hinter dem Grundstock des Psalmenbuches nicht zurück. Selbst noch die Lieder, die die Stimmung des Volkes im babylonischen Exil ausdrücken, sind in ihrem religiösen Ton wie in ihrer poetischen Haltung nur wenig von den ältesten Psalmen verschieden, wie jener berühmte Psalm, der also lautet:

An Babels Bächen saßen wir und weinten,
So oft wir Zions gedachten.
Stumm hing an den Weiden die Harfe.
Die uns gefangen, wollten ein Lied,
Freudenton unsre Plündrer:
„Singt uns ein Zionslied!“
Wie? sollten wir singen des Herren Lied
Auf dem Boden der Fremde?
Vergäße ich dein, Jerusalem,
Möge die Rechte mir schwinden,
Es klebe am Gaumen die Zunge mir,
Wenn ich nicht deiner gedenke,
Wenn ich nicht ehre Jerusalem
Hoch über jegliche Freude!

Solchen nationalen Klageliedern stehen aber auch andere gegenüber, die von reiner Demut und Ergebung erfüllt sind, so Psalm 103, der die Beziehungen Gottes zu den Menschenkindern schildert, ein echtes und rechtes Gemeindelied, das unzweifelhaft befriedigte Volkszustände voraussetzt. Es bietet zugleich einen eigentümlichen Übergang zu den Hymnen des Psalmenbuches auf den Herrn in der Natur, die als Reflex des Monotheismus stets das Ganze des Weltalls in seiner Einheit umfassen. Am nächsten kommen diesen Psalmen noch die heiligen Hymnen des Rig-veda, gerade mit Bezug auf die Naturpoesie; die Lieder an Varuna erinnern oft an den Ton des Psalters; aber sobald wir das Reich des Varuna verlassen und in den Kreis der andern Götter hineinblicken, offenbart sich uns der große Unterschied zwischen dieser mit sinnlichen Vorstellungen durchtränkten Naturpoesie und der aus der Idee des Monotheismus hervorgegangenen Naturdichtung des Psalters; und darin ruht die große Bedeutung jener lyrischen Ergüsse, die das Psalmenbuch von vielen Autoren aus verschiedenen Zeiten zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, in welchem religiöse Hymnen, Tempellieder, Wallfahrtsgesänge und kosmogonische Dichtungen, Gebete, allegorisch-nationale und individuelle, Lieder der Hoffnung und Verzweiflung, des Glaubens und des Gottvertrauens, der Rache wie der Versöhnung und des Ausblicks in eine große Zukunft allgemeiner Menschenliebe abwechseln.

Mit König Salomo, der ein weiser Denker gewesen, treten wir in das Gebiet der didaktischen Poesie ein. Es beginnt eine Zeit der Pflege des Sprichworts, des Sinnspruchs und des Rätsels, die wohl von Salomo gesammelt und in charakteristische Formen gebracht worden sein mögen. Vom kritischen Standpunkt aus wird ihm allerdings von den drei Bibelbüchern höchstens die Sammlung des „Buches der Sprüche“ zugeschrieben werden dürfen. Die Thatsache, daß ein großer Teil dieser Sprüche rein weltlichen Charakters ist, obwohl Ausdrücke frommer Sentimentalität und religiöser Schwärmerei darin sich finden, weist deutlich auf Salomo hin, dessen

Schöpfungen viel mehr der weltlichen Poesie als der religiösen angehören. Es sind meist Lobpreisungen der Weisheit und Warnungen vor der Thorheit; praktische Regeln der Lebensklugheit, frisch aus dem Leben gegriffene Beobachtungen und Betrachtungen, die nur zuweilen von der Grundstimmung aller religiösen Poesie unterbrochen werden. Hier und da erheben sich die Sprüche zu lieblichen Sinngedichten oder gar zu didaktischen Dichtungen, von welchen die „Warnung vor dem Wein" als charakteristische Probe weltlicher Lyrik, und „das Leben des Biederweibes" als Ausdruck der Verehrung, die die Frau schon im altbiblischen Altertum genoß, hervorgehoben werden könnten. Weinlieder waren, wie aller Volkspoesie, auch den alten Hebräern niemals fremd. Aber wie der Wein Götter und Menschen erfreut, so hat er doch auch für Fürst und Volk Gefahren. Darauf bezieht sich das kleine Becherlied:

Wem folgt das Ach und Weh,
Wem Gezänk und bittre Klagen,
Wem Wunden, ohn' Ursach geschlagen,
Wem werden die Augen so rot?
Dem, der zu viel beim Becher sitzt,
Umherzieht zu kosten vom Weine.

Schau nach dem Weine nicht,
Wie er so rot ist,
Wie er so lieblich
Im Becher blinkt,
Und dir so sanft
Durch die Kehle rinnt!

Sein Ende, das ist wie der Schlange Biß,
Wie der Giftzahn des Basilisken.
Fremdes sehen deine Augen dann,
Verkehrtes redet dein Herz;
Dir ist es, als wiegte dich Meeresflut,
Als schliefst du auf schwankendem Mast,
Es wirft dich ab, du fühlst es kaum,
Es stößt dich, du weißt's nicht mehr,
Und wenn du erwachst, so zieht dich doch
Von neuem der Wein hinterher.

In eine höhere Sphäre führt uns das Lobgedicht von dem Biederweib, dem unser großer deutscher Dichter für sein Lied von der Glocke viele schöne Züge abgelauscht hat. Aber es ist nicht anzunehmen, daß eine solche Hymne, wie die auf die Frauentreue und das hohe Lied, das auch dem Salomo zugeschrieben wird, zu einer Zeit entstanden sein können. Dort waltet ein ethischer, hier ein ästhetischer Charakter vor; dort ist die Grundstimmung eine überwiegend sittliche, hier eine tiefsinnliche. Das „Hohe Lied" ist wahrscheinlich lange nach dem Tode Salomos in Nordpalästina entstanden. Dort ist mitten unter dem Stürmen, welche das junge Volksleben umbrausten, dieses Lied aus dem Herzen eines Mannes hervorgeströmt, in das die heitere Umgebung ihre sonnigsten Strahlen geworfen hatte, dessen Auge weit geöffnet war zu schauen, „wie die Blumen blinken, wie der Feigenbaum seine Knollen treibt, wie der Weinstock sproßt und wie sich öffnen die Blüten des Granatbaums." Es ist das Reifste und das Reinste, was die hebräische Poesie aufzuweisen hat, ein hohes Lied der sturmgewaltigen Liebe, das jeder allegorischen Auslegung spottet und ein dramatisches Gedicht zugleich von kindlicher Einfalt und Zartheit der Empfindung, von Kühnheit der Bilder, Glut der Gefühle, voll inniger Liebe und Schwung der Phantasie. „Was es so einzig über alle verwandten Dichtungen erhebt, ist die wunderbare Harmonie leidenschaftlicher Sinnlichkeit und reinster Sittlichkeit, die

den unsichtbaren Pulsschlag des ganzen Liedes bildet." In der Heldin dieses Idylls, Sulamit, dem Hirtenmädchen, hat der herzenskundige Dichter das Ideal einer reinen irdischen Liebe geschildert, und neben diesem Liebestrieb ist es vor allem der Reiz der Naturszenerie, die uns in diesem Gedichte fesselt. Alle Versuche, das „Hohe Lied" zu erklären und auf seine ursprüngliche Kunstform zurückzuführen, haben seiner Poesie Zwang angethan. Am nächsten kommt wohl der Wahrheit die Einteilung in sieben dramatische Bilder. Das erste Bild führt uns Sulamit vor, wie sie im Harem des Königs sich nach der Vereinigung mit ihrem Geliebten sehnt. Ein Monolog giebt dieser lyrischen Grundstimmung Ausdruck:

O würde mir ein Kuß von den Küssen seines Mundes!
Denn süß ist deine Liebe mehr als Wein.
Es duften deine Salben so köstlich,
Wie Balsam ergießt sich dein Hauch;
Drum liebt die Jungfrau dich;
O ziehe mich nach dir;
O laß' uns eilen.

Sodann erzählt sie, wie der König sie in seine Gemächer geführt und ihr versichert habe, daß er sie liebe. Die Hoffrauen suchen sie wahrscheinlich zu beruhigen und fragen sie aus. Sie preisen ihr die Liebe des Königs an. Der König selbst erscheint; er vergleicht ihre Schönheit mit den Schätzen des Orients. Sie aber denkt nur an ihren Geliebten. Wie ein Duett klingt die Szene aus, in der der König mit den überschwänglichsten Bildern des Orients ihre Reize preist, während Sulamit statt jeder Erwiderung die Schönheit ihres Geliebten schildert und mit dem Geständnis schließt:

Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,
Bei den Gezelten und den Hürden des Feldes:
Nicht zu erregen, noch zu bewegen
Die Liebe, bis ihr es gefällt!

Das zweite Bild beginnt wieder mit einem Monolog der Sulamit, mit einem Morgenständchen, das sie dem fernen Geliebten und dem erwachenden Frühling singt:

Da beginnt mein Geliebter und spricht zu mir:
„Steh auf doch, du Holdige, Goldige,
Und lauf doch!
Denn fortgezogen ist der Winter,
Der Regen verflogen und ist dahin.

Die Blumen lassen sich seh'n im Gefild,
Die Zeit des Gesanges ist da;
Das Girren der Turtel vernimmt man im Lande,
Der Feigenbaum treibt schon seine Knollen,
Die Rebenstöcke blüh'n und duften!
Steh auf doch, du Holdige, Goldige,
Und lauf doch.

Mein Täubchen im Felsengeklüft
Im Versteck der Steige,
Laß mich sehn dein Gesicht,
Laß mich hören deine Stimme!
Denn süß ist deine Stimme
Und lieblich dein Anblick!"

Auch das dritte Bild besteht nur aus einem einzigen Monolog von dem Geliebten. Im vierten Bilde hören wir den König wieder um die Liebe des Hirtenmädchens werben; das fünfte Bild erzählt den Traum der Sulamit; im sechsten Bilde wirbt der König abermals um die reine, schuldlose Liebe des Hirtenmädchens; sie aber bleibt dem Geliebten treu, und das Schlußbild zeigt uns die Erfüllung ihrer heißen Liebessehnsucht. Der Geliebte ruft sie an, sie erwidert mit demselben Zuruf, wie damals, da sie in den Weinberg geschickt und vom Liebsten gewaltsam getrennt wurde. Das ganze Idyll, eine Frühlingsfeier der reinen und schuldlosen Liebe, klingt aus in den Spruch, der als Motto der Dichtung selbst gelten darf:

Denn stark wie die That ist die Liebe,
Fest wie die Hölle hält heiße Minne.
Ihre Gluten sind Feuergluten,
Sind Flammen Gottes.
Gewaltige Wasser können nicht löschen
Der Liebe Glut; nicht Ströme können hinweg sie fluten.
Wenn einer böte all sein Vermögen
Um die Liebe, man würd' ihn verhöhnen.

Ernst und dumpf hebt sich von diesem Drama der Liebe jenes gewaltige Lehrgedicht ab, das unter dem Namen „Hiob" bekannt ist, ein Lehrgedicht, in dem die Gerechtigkeit der göttlichen Weltordnung für das religiöse Bewußtsein von einem hohen ethischen Standpunkt aus verteidigt wird. Nicht der stürmische Frühling, nicht der bewegte Sommer, nur der früchtereiche Herbst des israelitischen Volkslebens konnte ein solches Werk zeitigen, in dem jener uralte Widerspruch zwischen der Lehre vom Glück der Frommen und der Strafe der Gottlosen und der Wirklichkeit von einem so rein monotheistischen Standpunkte aus beantwortet und erklärt wurde. Es offenbart sich in diesem Lehrgedicht der uralte Kampf des Geistes gegen die Natur, der Menschheit gegen die unerbittliche Notwendigkeit, der Sittlichkeit gegen das Schicksal. Mit Recht hat man darum „Hiob" als einen Repräsentanten der Faustidee in der Poesie der alten Hebräer bezeichnet, der mit dem himmelstürmenden Trotz eines Titanen hinausrückt über alle Schranken, welche durch ein ewiges Naturgebot dem Menschen gesetzt und ihn zu einem von höhern Mächten abhängigen Wesen gemacht haben.

Demselben Kreise poetisch-didaktischer Richtung, wie das Buch „Hiob", gehört auch der allerdings einer weit spätern Zeitrichtung und Weltanschauung zuzuschreibende „Prediger Salomonis" (Kohelet) an, welches Buch die Tradition gleichfalls dem König Salomo zuschreibt. Das Gedicht stammt wahrscheinlich aus den nachexilischen Zeiten. Es fehlt ihm die Naivität und jener lyrische Schwung, der alle biblische Poesie durchzieht. An Stelle der gottfreudigen Subjektivität ist ein verbitterter Pessimismus getreten, der alle Blüten des Lebens knickt, der statt des Entstehens nur das Vergehen, in der ganzen Schöpfung nur ein eitles Spiel sieht. Der Grundgedanke ist derselbe, wie im Buche „Hiob". Auch dem Prediger hat sich die Erkenntnis aufgedrängt, daß eine tiefe Kluft, ein unlösbarer Widerspruch zwischen Lohn und Strafe, zwischen dem Leben des Frommen und dem des Frevlers auf Erden obwaltet. Aber während dort die bangen Zweifel sich in Demut und Ergebung auflösen, grollt hier das Weh über

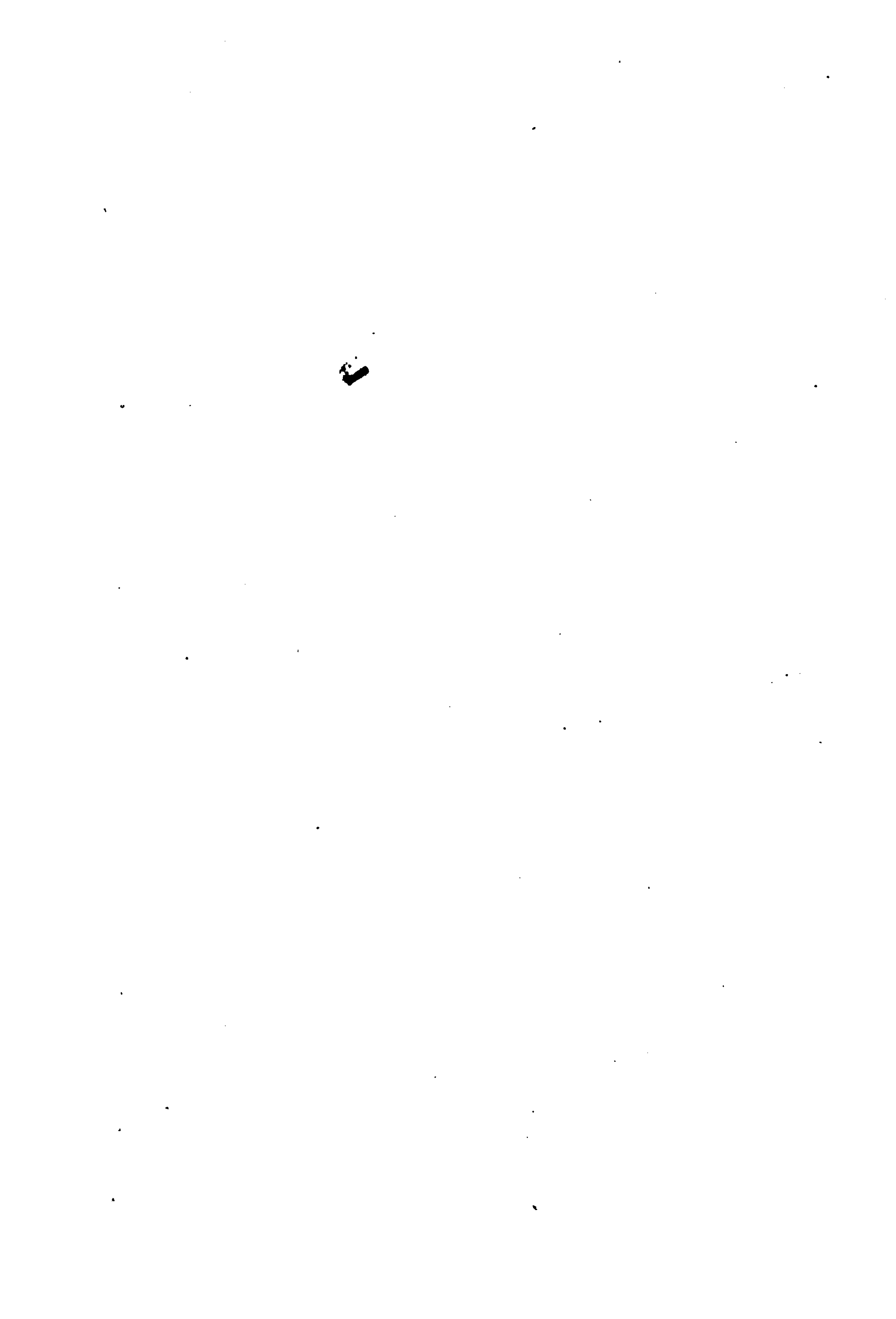
לצקלג ושדר מביזתא לסבי יהודה
לרחמוהי למימר הא לכון מתנא מבזת
סנאי עמא דיי׳   לאשר בבית אל
ולאשר ברמת נגב   ולאשר ביתיר
לדבבית אל ולדי ברמת נגב ולדב
ולאשר בערער   ולאשר בשפמות
ולאשר באשתמע   ולאשר ברכל
ולאשר בערי הירחמאלי ולאשר בערי הקיני
ולאשר בחרמה   ולאשר בבור עשן
ולאשר בעתך   ולאשר בחברון
ולכל המקומות אשר התהלך שם דוד
הוא ואנשיו: ולדי בחברון ולכל אתריא
דהליך תמן דוד הוא וגברוהי:

ופלשתים נלחמים בישראל וינסו אנשי
ישראל מפני פלשתים ויפלו חללים בהר

נשא כליו כי ירא מאד ויקח שאול את
החרב ויפל עליה: ואמר שאול לנטיל
זיניה שלוף חרבך וקטולני בה דילמא
ייתון ערליא האילין ויקטלונני ויתעללון
בי ולא אבה נטיל זייניה ארי דחיל לחדא
ונסיב שאול ית חרבא ונפל עלה: וירא
נשא כליו כי מת שאול ויפל גם הוא על
חרבו וימת עמו: וחזא נטיל זייניה ארי
מית שאול ונפל אף הוא על חרביה ומית
עימיה: וימת שאול ושלשת בניו ונשא
כליו גם כל אנשיו ביום ההוא יחדו: ומית
שאול ותלתה בנוהי ונטיל זייניה ואף כל
גברוהי ביומא ההוא כחדא: ויראו אנשי
ישראל אשר בעבר העמק ואשר בעבר
הירדן כי נסו אנשי ישראל וכי מתו
שאול ובניו ויעזבו את הערים וינסו

הגלבע ופלשתאי מגיחין קרבא ...
ואפכו אינשי ישראל מן קדם פלשתאי
ונפלו קטילין בטורא דגלבע וידבקו
פלשתים את שאול ואת בניו ויכו פלשתים
את יהונתן ואת אבינדב ואת מלכישוע
בני שאול וארדיקו פלשתאי ית שאול
וית בנוהי וקטלו פלשתאי ית יהונתן וית
אבינדב וית מלכישוע בני שאול ותכבד
המלחמה על שאול וימצאהו המורים אנ
אנשים בקשת ויחל מאד מהמורים ותקיפו
עבדי קרבא על שאול ואשכחוהי קשתיא
גברין ראובנין מיגד בקשתא ודחיל לחדא
מן קשתיא ויאמר שאול לנשא כליו
שלף חרבך ודקרני בה פן יבאו הערלים
האלה ודקרוני והתעללו בי ולא אבה

ויבאו פלשתים וישבו בהן וחזו אנשי
ישראל די בעברא דמישרא ודי בעברא
דירדנא ארי אפכו אינשי ישראל וארי
מיתו שאול ובנוהי ושבקו ית קירויא
ואפכו ואתו פלשתאי ויתיבו בהון
ויהי ממחרת ויבאו פלשתים
לפשט את החללים וימצאו את שאול
ואת שלשת בניו נפלים בהר הגלבע והוה
ביומא דבתרוהי ואתו פלשתאי לחלצא
קטילייא ואשכחו ית שאול וית תלתא
בנוהי קטילין רמן בטורא דגלבע ויכרתו
את ראשו ויפשיטו את כליו וישלחו
בארץ פלשתים סביב לבשר ... בית
עצביהם ואת העם ופסקו ית רישיה
ואחליצו ית זיניה ושלחו בארע פלשתאי



das Nichtige des Erdendaseins und die Melancholie des Lebens in dumpfen Tönen selbst durch jene Reflexionen, die scheinbar zum Genuß der Lebensgüter und zur Gottesfurcht auffordern. Am Ende ist es nicht die Mahnung: „Gott fürchte und seine Gebote halte, denn das ist der ganze Mensch!“ die als das Resultat dieser Weltbetrachtung sich aufdrängt, sondern das Motto des merkwürdigen Buches: „Eitelkeit aller Eitelkeiten, alles ist eitel!“ Man hat den „Prediger Salomonis“ als den Schwanengesang des israelitischen Volkes bezeichnet, denn seine Entstehung fällt ohne Zweifel in eine Zeit, da die Fremdherrschaft über das israelitische Volk ihre eiserne Rute schwang, in eine Zeit der Gärung und der religiösen Skepsis. So schließt das Buch vom „Prediger Salomonis“ den Kreislauf der biblischen Poesie in seiner natürlichen Entwickelung vom Volksliede durch die Kunstdichtung bis zur reflektierenden Didaktik ab. Aber wie jedes Lied, ehe es verbebt, noch einen Nachklang durch die Lüfte zittern läßt, so tönt auch dieser althebräischen Poesie noch ein nationales Echo in den „Klageliedern Jeremiä“ nach. Zerfallen ist des Reiches Macht und Kraft, des Tempels Säulen sind geborsten und auf den Trümmern der alten Gottesstadt sitzt der greise Prophet und stimmt dies Klagelied an:

> Ach, wie sitzt so einsam da die volkreiche Stadt,
> Wie eine Witwe ist geworden die prächtige unter den Völkern,
> Die mächtige unter den Städten ist dienstbar geworden.

Nicht nur in Bezug auf den Inhalt, sondern auch in Bezug auf die Form hat sich die hebräische Poesie in jener Zeit verschieden von der aller andern Völker entwickelt. Eins ihrer merkwürdigsten Elemente ist die prophetische Poesie, für die es in den alten Litteraturen kaum ein Analogon giebt, und die in der hebräischen Litteratur sowohl das dramatische wie das epische Element vertritt. Sie ist in ihrer erhabenen Totalität der treueste Ausdruck des hebräischen Monotheismus, der Höhepunkt seiner religiösen Vollendung. Nicht ein Wahrsager oder ein die Zukunft vorherverkündender Seher war der Prophet, sondern ein Sprecher, ein Redner (Nabi), der die Wahrheit zu verbreiten berufen war. Strafgericht, Läuterung und Wiederherstellung sind die wesentlichen Momente der prophetischen Poesie. Die Propheten waren einerseits begeisterte Volksredner, anderseits Männer des Herrn, die die Idee der geistigen und sittlichen Freiheit in einer entarteten Zeit als göttliche Wahrheit verkünden und lehren sollten. Hatte sich Israel dieser sittlichen Gottesverehrung hingegeben, so mußte es auch die Völker, ja die ganze Menschheit, dem gemeinsamen Ziele zuführen, daß Gott König sei der ganzen Erde, daß alle Völker ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Lanzen zu Rebenmessern umschmieden, daß sie nichts Böses thun und nichts verwüsten auf dem heiligen Berge, weil dann voll sein wird die Erde der Erkenntnis Gottes, wie das Wasser den Meeresgrund bedeckt.

In diesen Jubelakkord der Menschheitszukunft klingt die ganze hebräische Prophetie aus. Mit markigen, ehernen Zügen schildert Jesaias diesen heiligen Völkerfrieden, mit glühender Phantasie Ezechiel, mit zarter Innigkeit Jeremias, mit religiöser Wärme Habakuk und die andern Propheten, die allesamt desselben Geistes voll sind. Die Blütezeit des hebräischen Prophetentums weist drei verschiedene Perioden auf, deren schriftliche Denkmäler in der prophetischen

Litteratur erhalten sind. Der ersten Periode gehören Joel, Amos, Hosea, Jesaias I. und Micha an, etwa von 900—700 v. Chr.; die zweite Periode, etwa von 640—568 v. Chr., hat die Propheten Jeremia, Zephanja, Nahum, Obadja, Habakuk, Ezechiel aufzuweisen; die dritte Periode, der Jesaias II., Haggai, Sacharia und Maleachi angehören und die etwa bis 430 v. Chr. reicht, bildet den Abschluß des Prophetentums, das sich noch einmal zu seiner vollen Höhe erhebt, um dann ganz zu verschwinden und neuen Bildungen religiösen Bewußtseins den Platz zu räumen.

Der größte aller hebräischen Propheten ist Jesaias. In ihm vereinigen sich die Milde und die Liebe, der Ernst und die Strenge, die hohe sittliche Weltanschauung und tiefe Herzensfrömmigkeit, die Kühnheit der Bilderpracht aller anderen Propheten zu einer merkwürdigen Harmonie. Ihm steht zur Seite Habakuk, in dessen Weissagungen Klage und Trost, Leid und Jubel oft einander ergänzen; mit der glühenden Phantasie ist bei ihm das schöne Maß und die reine Klarheit verbunden. Man kann sagen, daß über seinen Reden ein Hauch antiker Schönheit wehe. Von seinem poetischen Stil und Klarheit hebt sich die pathetische Rede des Jeremias eigentümlich ab durch ihren tiefen Ernst und durch ihre dunkle Färbung. In einer verhängnisvollen Zeit wagte er es, Fürsten und Völkern ihre Greuel- und Schandthaten freimütig vorzuhalten und sie zur Buße zu mahnen. Ein Zeitgenosse des Jeremias ist Ezechiel, der vierte der großen Propheten, dem aber der dichterische Schwung, die frische Empfindung und deren begeisterter Ausdruck in Bild und Rede fehlen; nur wo ihn der Geist des Herrn erfaßt oder „die Hand des Herrn über ihn dahinfährt," da erhebt er sich zu einer visionären Gewalt, die alles mit sich fortreißt. Der letzte der Propheten ist Maleachi. Seine Mahnung ergeht nicht nur an das Volk, sondern auch an die Priester „den Bund des Friedens und der Liebe zu wahren." Ein neues, fortbildendes Element, das Gesetz, war in den Kreis des Lebens jetzt getreten, und mit der Mahnung, dieses Gesetz zu beachten, schließt der letzte Prophet seine Weissagungen ab.

Daß das Buch „Daniel" nicht mehr dem Prophetentum angehört, zeigt schon seine Stellung in der Bibel. Jahrhunderte waren dahingezogen, in welchen keine prophetische Rede mehr vernommen wurde, aber das Sehnen nach derselben war lebendig in den Gemütern, je trostloser sich die Zeitverhältnisse gestatteten. Aus dem nationalreligiösen Hebräertum war inzwischen ein spiritualistisches Judentum geworden, das in einem jenseitigen Gottesreich suchte, was seine Ahnen einst hier auf Erden gefunden hatten. Diesen Dualismus versinnlicht das Buch „Daniel", das aus zwei Hälften besteht, die zum Teil aramäisch, zum Teil hebräisch geschrieben sind. Um den gebeugten Sinn des Volkes zu heben, kleidet der Dichter seine Visionen in das Gewand der althebräischen Prophetie und schmückt sie mit dem Namen des frommen Daniel, der unter König Nebukadnezar gelebt, und dessen Andenken dem Volke heilig war. Das Buch „Daniel" wird von den Schauern der Geheimnisse durchweht, es übt darum einen seltsamen Reiz aus. Darüber hinaus aber hat es noch eine große Bedeutung durch die weitere Entwickelung der in früheren prophetischen Gedichten schon ausgesprochenen messianischen Hoffnungen. Die apokalyptische Litteratur ist von ihm ausgegangen,

die für das Christentum die Kluft der prophetenlosen Zwischenzeit überbrückt, und den geschichtlichen Zusammenhang des neuen mit den Weissagungen des alten Testaments verbindet.

Den Schluß der biblischen Litteratur bildet eine Reihe kleiner Erzählungen, Idyllen und Novellen. Die erste derselben ist eine Dorfgeschichte, das kleine Buch „Ruth“, welches in freundlich interessanter Weise erzählt, wie Ruth, die Urgroßmutter des Königs David, mit ihrer Schwiegermutter nach Betlehem zog und sich dort verheiratete. Die Darstellung der Erzählung ist einfach und anschaulich, auf einen rein ethischen Ton gestimmt, so daß alles in ihr auf die Frühlingszeit des israelitischen Volkes hindeutet. Ruth steht natürlich im Vordergrunde der Erzählung, die von einem merkwürdig freien Sinn gegen alle Andersgläubigen Zeugnis ablegt, der in jener Zeit und in dem Lande geherrscht haben muß, in welchem dieses kleine Idyll entstand, dessen erster Teil: „Wie Ruth mit ihrer Schwiegermutter nach Bethlehem zieht,“ auch der künstlerisch schönste ist. Im weitern Verlauf der Erzählung wird nun geschildert, wie Ruth auf dem Felde des Boas Ähren sammelt, wie Boas der Ruth die Ehe verspricht und zum guten Ende, wie Boas die Ruth heiratet und wie ihre Ehe gesegnet wird. Dieses Ende der Erzählung ist auch ihr historischer Hintergrund, welchem sie es zu danken hat, daß sie in die heilige Schrift eingereiht wurde, und dem wir es wahrscheinlich zu danken haben, daß sich dieses Juwel althebräischer Erzählungskunst überhaupt erhalten hat.

Von weit geringerer poetischer Reinheit ist eine zweite biblische Erzählung, das Buch „Jona“, des Propheten, das auch auf einen viel spätern Ursprung weist. Hier hat

Faksimile (verkleinert) einer Spalte aus der ältesten hebräischen Bibelhandschrift in Norddeutschland. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. Orient. Fol. 1218. Bl. 286 a. Inhalt: Jesaias I, 1. Kap. Vers 18—27.

sich um einen gefeierten Namen ein Lehrgedicht gerankt, dessen Ursprung unbekannt, und das man mit phönizischen und griechischen Sagen in Verbindung zu bringen gesucht hat. Die Tendenz aber und der menschlich freie Geist, der diese Erzählung durchweht, verleiht ihr hohen Wert. Diese Tendenz besteht darin, daß jede Trennung von Gott Unheil nach sich ziehe. Sowohl in der Wahl des Stoffes wie in der Ausführung desselben giebt sich die Absicht kund, einer jüngern Generation jene Wahrheit, die ihr abhanden gekommen sein mochte, im Gewande der Erzählung desto glaubhafter zu verkünden, je sinnfälliger diese Erzählung gestaltet wurde.

Ein eigentümliches und schwer zu deutendes Buch ist die dritte dichterische Erzählung der Bibel, das Buch „Esther“, das wahrscheinlich erst später, nach der altbiblischen Litteratur entstanden ist, dessen Abfassungszeit vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. kaum anzunehmen sein dürfte. Die Sprache wimmelt von aramäischen und persischen Ausdrücken. Wir haben es mit einem historischen Roman zu thun, in dem der Einfluß der persischen Weltanschauung bereits deutlich hervortritt, mit einer Serailgeschichte, wie sie der Orient zu allen Zeiten und wohl auch heute noch in Fülle aufzuweisen hat; Liebesabenteuer, Verschwörungen, Günstlings- und Weiberwirtschaft, Mord und Festfreude wechseln auch hier, wie in jeder dieser Geschichten, unmittelbar miteinander ab, und nichts wird erzählt, was nicht auf dem Hintergrunde eines solchen Serailromans als möglich und wahrscheinlich erscheinen könnte. Der poetische Wert des Buches ist kein erheblicher; die Darstellung ist aber einfach, kunstvoll abgerundet, die ganze Abfassung der Geschichte romanhaft; jedes neue Moment tritt gerade in dem Punkt ein, wo der Erzähler es braucht und herbeiwünscht.

Diesen drei Erzählungen reihen sich auch noch die zwei kleineren Romane der apokryphischen Litteratur an, die Bücher „Tobit“ und „Judit“. In beiden Erzählungen entwickelt sich die romanhafte Darstellung schon zu einer selbständigen Litteraturgattung. Sie sind historische Romane, die eine Überlieferung erzählen, mit dichterischer Freiheit ausgestattet, dabei aber Züge, Namen und Thatsachen der wirklichen Geschichte beibehalten. Das Buch Tobit dürfte zu Ende des 3. Jahrhunderts entstanden sein. Es ist die Geschichte eines frommen und vielgeprüften Helden, ein Familienidyll im reinsten Sinne des Wortes, dessen religiöse Weltanschauung allerdings bereits einen erheblichen Einfluß des Parsismus aufweist. Die Erzählung ist eine einheitliche, die Komposition mit künstlerischem Gefühl durchgeführt, die Charaktere sind schlicht und einfach, aber lebenswahr und natürlich gezeichnet, zum Teil sogar mit einem Realismus, der dieser Litteratur bisher fremd war. Das Buch Tobit ist wahrscheinlich ursprünglich griechisch geschrieben worden, obwohl der Text hier und da auffallende Hebraismen zeigt; zum mindesten ist der griechische Text des Buches der älteste. Diesem Roman zur Seite steht die Erzählung von Judit, in der eine Periode aus der jüdischen Volksgeschichte zum Rahmen einer zu sittlichen Zwecken bestimmten Erzählung mit religiöser Tendenz verwendet wird. In den Kämpfen der Assyrer werden die Heldenthaten der Makkabäer symbolisch verherrlicht. Einen historischen Charakter hat die Erzählung nicht, aber es ist immerhin möglich, daß sie auf einen geschichtlichen Vorgang anspielt, der in jener Zeit

noch in der Erinnerung des Volkes lebte. Ihre eigentliche Tendenz ist die sittliche Kräftigung der Israeliten in einer Periode, da die Syrerherrschaft sie schwer bedrückte. In jener Zeit makkabäischen Heldentums ist dieses Buch ohne Zweifel entstanden, und als ein Erzeugnis des Geistes jener Zeit ist es eines der schönsten Denkmale der althebräischen Litteratur. Der Charakter der Heldin selbst erscheint im günstigsten Lichte; von den Farben, mit denen der Dichter den Holofernes und den Achior gezeichnet, haben noch nach Jahrtausenden neuere Dichter das Beste für ihre Schilderungen jener Zeit und jener Männer entlehnt. Der Urtext des Buches ist allem Anschein nach hebräisch; indessen ist dieses hebräische Original früh verloren gegangen und nur eine griechische Bearbeitung, die später vielfach überarbeitet worden ist, erhalten geblieben.

Mit diesem Buche sind wir über den Kreis der Litteratur der Bibel schon hinausgeschritten. Denn mit der frommen Mahnung an die Menschheit: „Du aber gehe entgegen dem Ende und ruhe und stehe auf zu deinem Lohn am Ende der Tage," schließt geheimnisvoll das letzte Buch der Bibel, und mit ihm der eigentliche Kreis der Litteratur des erhabenen Buches, dessen Wert und Gehalt der alte Weise so schön in den feierlichen Worten ausgesprochen hat: „Dies alles ist eben das Buch des Bundes, mit dem höchsten Gott gemacht, nämlich das Gesetz, welches Moses dem Hause Jakob zum Schatz befohlen hat. Daraus die Weisheit geflossen ist, wie das Wasser Pison, wenn es groß ist, und wie das Wasser Tigris, wenn es übergehet im Lenzen. Daraus der Verstand geflossen ist wie der Euphrates, wenn er groß ist und wie der Jordan in der Ernte. Aus demselben ist hervorgebrochen die Zucht, wie das Licht und wie das Wasser Nilus im Herbst. Er ist nie gewesen, der es ausgelernt hätte und wird nimmermehr werden, der es ausgründen möchte. Denn sein Sinn ist reicher weder kein Meer und sein Wort tiefer denn kein Abgrund."

Die neuhebräische Litteratur.

Den Übergang von der biblischen zur neuhebräischen Litteratur bildet die jüdisch-hellenistische Geistesströmung. Die hebräische Sprache hatte aufgehört Volkssprache zu sein, sie blieb fortan nur noch Gelehrtensprache. Der Geist des Judentums hatte sich zum erstenmale mit dem griechischen verbunden. Aber während die Lehre von Hellas in das unterjochte Palästina eindrang, seine Philosophen zum Abfall reizte und sogar eine gewaltsame Einführung des Heidentums versuchte, entfaltete sich der prophetisch-religiöse Geist der Bibel vor den erstaunten Philosophen. Ein Zeugnis für diese Zeit ist die berühmte Jerusalemer Tempelstele, auf der die Heiden in griechischer Sprache gewarnt werden, das Heiligtum zu betreten. Man trat mit dem Schwert und mit dem Wort für das Judentum in die Schranken. Die Volkssprache, das Aramäische, dem das Griechische in mancherlei Substantiven seine Siegel aufgedrückt hatte, ließ keine Berührung durch die griechischen Zeitwörter zu, und endlich untergrub Israels Wahrheit in der Gestalt der Lehre Christi den stolzen Bau des Heidentums. Etwa drei Jahrhunderte währte diese Strömung. In diesem Zeitraume fanden sämtliche Apokryphen ihren Abschluß, die wohl alle erst in die griechische Sprache übersetzt und deshalb

nicht mehr dem Kanon des Alten Testaments einverleibt wurden. Der Mittelpunkt des geistigen Lebens war nicht mehr Palästina, sondern Alexandrien in Ägypten, und deshalb wurde diese Periode auch die jüdisch-alexandrinische Litteratur genannt. Hier traten die Lehrer des Neuplatonismus auf, vornehmlich Philo, von dem die allegorische Bibelauslegung herührt, und eine Anzahl weniger bedeutender Historiker und Schöngeister, von welchen noch die Rede sein wird.

Daneben aber wirkte im stillen in Palästina das Bibelwort nach, und seine Erläuterung und Erforschung bildeten den Mittelpunkt aller Geistesthätigkeit.



Jerusalemer Tempelstele. Konstantinopel, Museum Tschinili-Kiöschk.

Diese Forschung (Midrasch) teilt sich allmählich in die Halacha, welche vornehmlich die Bestimmungen der Lehre ordnete und festsetzte, und in die Haggada, welche das Bibelwort nach erbaulichen, geschichtlichen, ethischen und poetischen Motiven erläuterte. Beide Geistesrichtungen setzten die Arbeit des Gesetzes und der Prophetie fort. Für die allgemeine Litteratur ist die Haggada von besonderm Interesse. Sie enthält Sagen, Legenden, Märchen, Gnomen, Gleichnisse und kleine Geschichten. Sie ist der poetische, jene der legislatorische Teil der talmudischen Litteratur, die fast ein Jahrtausend ausfüllt; innerhalb dieser Periode wird die Arbeit des „Talmud“ vollendet.

Äußerlich betrachtet ist der Talmud also das Resultat einer außerordentlichen Gedankenarbeit, ein fortlaufender Kommentar zu der schon vorher

abgeschlossenen **Mischna**, allerdings nicht methodisch und systematisch, sondern frei und ungezwungen, wie es die Diskussionen über das Gesetz in den Lehrhäusern ja auch waren. Ein erstaunlicher Scharfsinn, eine haarspaltende Subtilität kennzeichnet diese Diskussionen. Neben erhebenden und tief ethischen Gedanken finden sich eigentümliche Lehrmeinungen, kleine poetische Erzählungen, anmutige Legenden, pikante Historien und eine Anzahl geistvoller Sinnsprüche. War die strenge **Halacha** dem eisernen Bollwerk verglichen, um das Gesetz, für das jeder aus diesem Volke den letzten Blutstropfen hingeopfert hätte, zu schützen, so erschien die freundliche **Haggada** wie ein Labyrinth von schönen, duftigen Rosengärten innerhalb der Ringmauern des Talmud. Es ist eine anonyme Volkspoesie, an der eine Nation fast ein Jahrtausend lang geschaffen hat. Überblicken wir das weite Gebiet dieser **Haggada**, so zeigt sich uns schon auf den ersten Blick ein zartes poetisches Empfinden, eine tiefe ethische Weltanschauung. Das Gefühl für äußere Schönheit und reine Formen, das in der biblischen Poesie so reife Blüten getrieben hatte, war allerdings diesen Dichtern fremd, nicht aber die Anschauung des ideal Schönen, poetisch Erhebenden. Kunstgedichte waren zwar ausgeschlossen, nirgends findet sich die kunstgemäße Verarbeitung eines poetischen Stoffes; nur selten erhebt scheu und verschämt ein lyrisches Knöspchen in dieser Zeit sein Haupt. Nur die latente Poesie der **Haggada** ist deshalb von großem Wert. Ihr Hintergrund ist allemal die Herrlichkeit Zions, dem Klage und Schmerz gelten und alle Hoffnung sich zuwendet. Der Psalmvers: „Wenn ich dein vergäße, Jerusalem“ bleibt der Grundgedanke, der durch diese ganze Poesie wie ein roter Faden sich zieht, mag sie nun Israel der Rebe, der Olive oder der Taube vergleichen, mag sie die Lehre Zions als das Licht oder die Rose preisen, mag sie von bitterer Sorge im hilflosen Alter oder vom Glück des Lebens und seiner Vergänglichkeit sprechen. Man nennt diese Poesie vom Abschluß der Bibel bis in die neue Zeit die neuhebräische.

Allmählich verlor aber die **Haggada** ihre Triebkraft, der **Midrasch** fing an zu erstarren; die Zeit war gekommen, da neue Richtungen die alten ablösen mußten. Von den Ufern des Jordan und Euphrat zieht nun die neuhebräische Poesie an die Ufer des Tajo, um dort zu neuem Leben sich zu verjüngen. Es beginnt eine große Blütezeit, eine Epoche mächtigen Aufschwungs, rüstigen Schaffens. Etwa drei Jahrhunderte währt diese Periode, deren Schauplatz Vorderasien, Afrika, zum Teil Italien und Frankreich, hauptsächlich aber Spanien ist, wo die Araber ein reiches Kulturleben entfalten. Zum zweitenmale werden die Juden in eine große nationale Strömung mit hineingezogen. Sie schreiben für ihre Brüder arabisch, wie einst griechisch, und wie früher schon einmal entwickelte sich dort eine Kultur, die der herrschenden Völker sowohl in ihren Nachahmungen als in ihren Gegensätzen in sich aufnehmend. Der Kreis, den diese Litteratur umschreibt, ist ein weiter und großer; er umfaßt Theologie und Philosophie, alle exakten Wissenschaften und vor allem die Poesie. Das Dreigestirn: Salomo Gabirol, Jehuda Halevi, Mose ben Esra, bezeichnet die Blüte dieser Poesie, die natürlich vorwiegend einen religiösen Charakter hat. Ihr Inhalt war der Preis des Herrn und die Klage um Zion. Lieder der Hoffnung, der Verzweiflung, Hymnen der Rache und des Völkerfriedens

ב (ע"א) מגילה נקראת פרק ראשון מגילה

מגילה

מגילה נקראת (א) בי"א בי"ב בי"ג בי"ד בט"ו לא פחות ולא יותר [א]כרכין המוקפין חומה מימות יהושע בן נון קורין בט"ו [ב]כפרים ועיירות גדולות קורין בי"ד [ג]אלא שהכפרים מקדימין ליום הכניסה כיצד חל להיות י"ד בשני כפרים ועיירות גדולות קורין בו ביום ומוקפות חומה למחר חל להיות בשלישי או ברביעי כפרים מקדימין ליום הכניס' ועיירות גדולות קורין בו ביום ומוקפות חומה למחר חל להיות בחמישי כפרים ועיירות גדולות קורין בו ביו' ומוקפות חומה למחר חל להיו' ע"ש כפרי' מקדימין ליום הכניסה ועירו' גדולו ומוקפו' חומה קורין בו ביום חל להיו' בשבת כפרי' ועירו' גדולו' מקדימין וקורין ליום הכניסה ומוקפו' חומה למחר חל להיות אחר השבת כפרים מקדימין ליום הכניסה ועיירות גדולות קורין בו ביום ומוקפות חומה למחר: גמ' מגיל' נקראת בי"א מגלן [א] מגלן כדבעינן למימר לקמן (ג) חכמי' הקילו על הכפרי' להיו' מקדימין ליום הכניסה כדי שיספקו מים ומזון לאחיהם שבכרכין אנן הכי קאמרי' מכדי כולהו אנשי כנסת הגדולה תקנינהו דאי סלקא דעתיך אנשי כנסת הגדולה י"ד וט"ו תקון אתו רבנן ועקרי תקנתא דתקיני אנשי כנסת הגדולה והתנן (ג) [ד]אין ב"ד יכול לבטל דברי ב"ד חבירו אלא א"כ גדול ממנו בחכמה ובמנין אלא פשיטא כולהו אנשי כנ"הג תקינו היכא רמיזא (ד) אמר רב שמן בר אבא א"ר יוחנן אמר קרא (אסת' ט) לקיי' את ימי הפורים האלה בזמניה' זמנים הרבה תיקנו להם האי מיבעי לי' לגופי' א"כ לימא קרא זמן מאי זמניהם זמנים טוב' ואכתי

מגילה נקרא' בי"א כו'. פעמים בזה ופעמים בזה ולקמן מפרש ואזיל: לא פחות ולא יותר. לא פחות מי"א ולא יותר מט"ו: מימות יהושע. בגמרא מפרש לה: אלא שהכפרי' מקדימין ליום הכניסה. כלומ' מאחר שהמוקפין קורין בט"ו ושאין מוקפין קורין בי"ד הרי הכל בכלל הן היכי משכחת י"א י"ב י"ג אלא שהכפרים נתנו להן חכמי' רשות להקדים קריאת' ליום הכנים' יום שני בשבת שלפני י"ד או חמישי בשבת שהוא יום כניסה שהכפרי' מתכנסין לעיירו' למשפט לפי שבתי דינין יושבין בעיירות בשני ובחמישי כתקנת עזרא (ב"ק דף פב.) והכפרים אינן בקיאי' לקרו' וצריכין שיקרא' להם אחד מבני העיר ולא הטריחום חכמים להתאחר ולבא ביום י"ד ופעמי' שיום הכניסה בי"ג ופעמים שהוא בי"א: חל. ארבעה עשר להיו' בערב שבת: עיירות ומוקפין חומה קורין בו ביו'. שאין קריאת המגילה בשבת גזירה שמא יטלנה בידו וא"ת יאחרו המוקפין עד אחר שבת הוה ליה י"ו ואמר קרא ולא יעבור: חל להיו' אחר שבת כפרי' מקדימין ליו' הכנים'. דהוה ליה י"א וטפי לא משכחת לה יום הכניסה שלפני פורי' מוקדם לו דמיום הכנים' ליום הכניס' לא מקדימין: גמ' ה"ג מגלן מגלן כדבעינן למימר לקמן וכו'. והכי פירושא מגלן די"א וי"ב וי"ג חזו לקריי' די"ד וט"ו הוא דכתיב בקרא וקא מהדר גמרא מגלן בתמיה האי לאו חובה היא אלא חכמים הקילו עליהם כדבעינן למימר לקמן: כדי שיספקו. שיהו פנוין ביום פורי' להספיק צרכי סעוד' פורי' לבני העיירו': אנן הכי קאמרינן. אנן דמיבעיא לן מגלן הכי קאמרי"נ מכדי. מדהקילו חכמים על הכפרי' להקדי' ע"כ אנשי כנס' הגדול' שתיקנו בימי מרדכי ואסתר את שמחת הפורים וקריאת המגיל' כולהו הני זימני תיקון ונתנו רשות לקרות: דאי סלקא דעתך. י"ד וט"ו תקון הכתובין במגלה ותו לא: היכי אתו רבנן. דבתרייהו ועקרו תקנתא והתירו להקדים בתמיהה: אלא פשיטא אינהו תקון. וכיון דאינהו תקון ודאי כמזינהו במגיל' אסמ' היינו דמיבעי' לן היכא רמיזא ומגלן: לגופיה. לי"ד וט"ו המפורשין בפסו': לימ' קרא. את ימי הפורים האלה בזמן דמשמע בזמן המפורש להם: ואכתי

מסורת הש"ס. (א) יבמות יג: (ב) [לקמן ד: יט.] (ג) מ"ק ג: ע"ז לו. גיטין לו: עדיות פ"א מ"ה (ד) [יבמות יג:]

Verkleinertes Faksimile einer Seite aus dem Talmud, Tractat Megilla, fol. 1a, in dem die Vorschriften über das Lesen des Buches „Esther“ in den Synagogen am Purimfeste erläutert werden. Z. 1–20 enthält den Mischna-Text, das Folgende ist die Erläuterung der Gemara. Rechts und links befindet sich der Talmudkommentar von Raschi in sog. rabbinischer Schrift.

wechseln in bunter Reihenfolge ab. Neben dieser religiösen blüht aber auch eine weltliche Lyrik, die Reim und Prosodie angenommen, alle Dichtungsarten gepflegt und alle Stoffe der Poesie in ihre Kreise gezogen hat, Lieder der Liebe, Gesänge zum Preise der Natur und des Weins, des frohen Lebensgenusses, in welchen die Weltfreude und der Humor zu ihrem Ausdruck gelangen.

Salomo Gabirol ist ihr erster Vertreter, „ein Dichter, dessen Dichtungen gedanklich geweiht sind, ein Denker, dessen Denken dichterisch verklärt ist.“.

Er hat das ganze Gebiet der religiösen Lyrik mit seinen poetischen Gaben ausgeschmückt. Der in diesen fast durchwegs hervortretende Charakter ist der eines düstern Ernstes, einer tiefen Wehmut und einer demütigen Hingebung an Gott, wie in dem folgenden Liede:

Vergiß dein Klagen — wogendes Herz,
Warum verzagen — ob irdischem Schmerz?
Ruhet die Hütte — gebettet in Staub —
Alles ist stille — der Vergessenheit Raub.
Du aber mußt zittern — Vor dem Tode, dem bittern,
Ewiger Geist! Ob es dir nütze,
Ob es dich schütze — sollst du ihm nahn,
Deiner Werke Lohn zu empfahn.

Warum voll Angst — schauernd du bangst,
Kummerumhüllt — um das Erdengebild?
Der Geist entfleucht — der Leichnam schweigt.
Von all deiner Habe — folgt nichts dir zu Grabe —
Treibt es dich fort — zum Friedensort.

Was frommet die Trauer — im Land sonder Dauer?
Herrschaft, Gepränge — Qual wird's und Enge,
Schimmerndes Heil — tötender Pfeil,
Täuschung, die Pracht — Lüge, die Macht,
Zerrinnet, zerstäubt — und anderen bleibt,
Was dir geblüht — du dir ermüht.

Das Leben die Rebe — ein Winzer der Tod,
Auf jeglichem Schritte — lauernd er droht,
Drum raffe dich auf — suche den Herrn!
Rasch ist der Tages Lauf — und das Ziel so fern!
Seele voll Lügen — Laß dir genügen
Trockenes Brot! — Vergiß deinen Kummer
Und fürchte den Tod!

Wie die Taube, die scheue — erzittre voll Reue.
Stets sorge hienieden — um der Ewigkeit Frieden.
In jeglicher Weil' — such' ewiges Heil.
In Thränen zerfließe — im Gebete ergieße
Dein Herz ihm, im stillen — und thu' seinen Willen.
Dann werden die Engel des Friedens dein warten,
Und hin dich geleiten zum himmlischen Garten.

Nach Gabirol erhebt sich Jehuda Halevi, der einzige dieser Poeten, den auch die allgemeine Litteraturgeschichte kennt. In seinen Gedichten spiegelt sich

Jubel und Sehnsucht, aber er verherrlicht auch die grünen Matten, die blauen Flüsse, das stürmische Meer. Seine Naturschilderungen sind erhaben, seine Liebeslieder keusch und zart. Er preist den Wein und schildert uns das Glück der Geliebten, die er unter dem Namen Ophra (das Reh) verherrlicht hat. Eines der schönsten dieser Ophralieder lautet:

Er sah mir liebend in die Augen,	Da küßt' er mir die dunklen Augen
Und ich hielt kosend ihn umfangen,	Und küßte sie so heiß und wild,
Und in dem Spiegel meiner Augen	Der Schelm! Er küßte nicht die Augen,
Sah er sein eigen Bild gefangen.	Er küßte nur sein eigen Bild.

Wie die Jubelhymne der Sulamit in dem hohen Liede klingt Ophra's Wunsch, da diese ihren Geliebten kommen sieht:

Er nahet, o Glück!
O sagt's ihm geschwinde,
Ihr duftigen Winde,
Wie lang ihn schon suche
Mein sehnender Blick.

Und im Preise seiner Geliebten gleicht Jehuda Halevi ganz den arabischen Dichtern jener Zeit:

Mein Liebchen hat zwei Lippen fein,	Mein Liebchen hat Geschwister viel
Die funkeln wie Rubinen,	Das ist der Sternlein Reigen;
Und Zähne, hold wie Perlenreihn	Uns Menschen bleibt als höchstes Ziel,
Und sonnenhelle Mienen,	Ihr dienend uns zu neigen.
Und rings ums Haupt der Locken Pracht;	Doch ach, ihr Gruß und erst ihr Kuß
Die glitzert wie die dunkle Nacht.	Ist aller Wonnen Hochgenuß.

Alles, was groß und schön ist in der gesamten Entwickelung der neuhebräischen Poesie, klingt rein und voll aus in seinem Liede; eine Welt, die längst verrauscht, blüht aus jenen Dichtungen neu auf; aber alle diese Seelenstimmungen kehren immer wieder in den Kreis zurück, in dessen Mitte seine einzige große Liebe ist, nach Zion. So ist die ursprüngliche und feste Einheit hergestellt, die von dieser schöpferischen Natur ausgeht. In seinen religiösen Liedern wird Israel meist der Taube verglichen, die ihr Nest, die verlorene Heimat sucht:

Im wilden Wald verirrt, im Buschgehege
Verlor mein armes Täubchen Weg und Stege.
Sehnsüchtig bebend, scheu sich hebend, schwebend,
Der Liebsten Haupt umflattert's ängstlich rege.
Dünkt sich nach tausend langen, bangen Jahren
Am Ziel, und bringt es dennoch nicht zuwege.
Wie quält sein Liebster es seit Ewigkeiten,
Daß es zur Todesruh' sein Köpfchen lege.
Vergessen will's ihn; doch da ist's, als ob ihm
Ein Feuersturm sein Innerstes bewege.
Darf er ihm gram sein, das nur kann gedeihn
In seiner Näh', in seines Heiles Pflege?

Das treu nur hält zu ihm und nicht verzweifelt,
Ob treu ihm das Geschick, ob's sanft es hege!
Auf, brich dein Schweigen, Herr! im Flammenwirbel,
Der vor dir her unwiderstehlich fege!

Die Perle aller Lieder aber, die Jehuda Halevi über den altersgrauen Judenschmerz gesungen, ist sein berühmtes Zionslied über den Fall Jerusalems und das Leid Israels:

Zion, hörst du den Gruß nicht deiner Lieben,
Der schwergefesselten, die dir geblieben?
Den Gruß von Ost und West, von Nord und Süd,
Der nah und fern lautrauschend dich umglüht!
Und Seelengruß ist ja des Sklaven Hoffen!
Entstürzt die Thränenflut ihm frei und offen,
Wie Tau auf Hermon fällt, dann mag's ihm scheinen,
Als dürft er heiß auf seinen Bergen weinen.
Der Eule gleich ich, faßt mich an dein Leid!
Dann wiegt ein heller Traum mich ein: Gar weit,
Da kehren die Gefang'nen heim; entbrannt
Jauchzt meine Seele, wie in Sängerhand
Der Harfe Liedersturm! Ach, festgebannt
An Zion ist mein Herz. Da strömt ihr Zähren!
Wie einst vor Gott das Lob von Engelchören,
Von Heil'gen, die den Opfertod erlitten.
Hier thronte Gott in Majestät, inmitten,
Der hochgeweihten Stadt. Zum Himmelsthor
Aufgethan, ragten deine Thor' empor!
Der Gottheit Strahl nur war dein Lebensglanz,
So Sonn' und Mond, wie der Gestirne Kranz
Verdunkelnd. — Wie's in mir flammt, auszuschütten
Das trunkne Herz in deinen heil'gen Hütten,
Wo Gottes Geist die Jünger hat geweiht!
Fürwahr, ein Himmelsort voll Herrlichkeit
Dein Thron und himmlischer Glorie! nun wagen
Verweg'ne Knecht auf seinem Sitz zu ragen?
O könnt ich rastlos wallen zu den Stätten
Wo Gott sich seinen Sehern und Propheten
Hat offenbart! O hätt' ich Riesenschwingen!
Zu deinen teuren Trümmern wollt' ich dringen,
Mit meines wunden Herzens Schwergewicht!
Hinstürzen würd' ich auf mein Angesicht,
Auf deiner heil'gen Erde ewig rein,
Und fest umschlingen einen jeden Stein,
Und küssen, endlos küssen seinen Staub!
Dann weiter, immer weiter! wo des Todes Raub,
Geliebte Ahnen ruhn in Gräbern kalt.
Ach Hebron! schauervolle Allgewalt,
Die mich erfaßt! wo deiner Gräber Zier,
Die teuersten des weiten Erdballs schier!
Abarim, Berg der Berge, wo die Lichter,
Die beiden strahlendsten — die Lehrer, Richter
Ins Grab gesunken. O des Lebens Luft
Ist deines Odems Hauch! Nicht Myrrhenduft,

Gewürze nicht, wiegt deinen Staub mir auf;
Und jeder Tropfen deiner Ströme Lauf
Wär' reiner Balsam mir! O Seligkeiten!
Wund auch und nackt auf deinen Trümmern schreiten!
Wo ehmals prangten deine Prachtpaläste,
Wo deiner heil'gen Kostbarkeiten größte,
Die Bundeslade stand — so frech zerstört!
Dort wo die Cherubim mit Flammenschwert
Das Allerheiligste geschirmt — den Schmuck,
Den kostbarsten, im raschen Flug,
Ich müßte froh ihn mir vom Haupte reißen
Und schleudern in den Staub! Des Zornes Schleußen
Erschließen weit, den wildsten Fluch der Zeiten
Hinschmettern, die geschändet die Geweihten!
Hinweg mit Speis' und Trank! Wer wird sie heischen,
Der wilde Hunde Löwen sieht zerfleischen?
Wie kann das Licht beglücken selbst, das klare,
Wenn Raben frech zerreißen deine Aare!

O Kelch der Pein! Du überströmst ja fast!
Halt an! Gönn einen Augenblick mir Rast!
Schon fehlt der Seele Raum für all dein Leid,
Zu eng mein Herz für so viel Bitterkeit!
Zion! Der höchsten Schönheit Kronenschimmer,
Der Liebe Seligkeit bewahrst du immer
Im Herzen deiner Treu'n. In Ewigkeit
Bleibt ihre Huldigung dir stets geweiht.
Die deinem Glück gejauchzt mit Jubelschall,
Und bitterschwer gejammert deinem Fall,
Die deinem Sturze weinen heiße Thränen,
In ferner Haft — dir gilt noch stets ihr Sehnen!
Wenn sich ihr Knie vor Gott in Demut beugt,
Nach deinen Thoren ist ihr Haupt geneigt.
Zerstoben und zerstreut, auf Bergen, Thalen,
Sie denken dein in Wonnen und in Qualen!
Verwebt mit dir in heißem Seelenbangen,
Dich möchten sie umfassen und umfangen!
Und unter deinen schatt'gen Palmen kühl
Stets selig lagern, ist ihr höchstes Ziel!
Schinear! Patros! dürfen sie sich messen
Mit deiner Größe? oder kühn vermessen,
Des nicht'gen Trugs Gebilde, sich vergleichen
Mit deinem Glanz, dem Gotteslicht, dem reichen?
Wer wagt's, in eitlem Wettkampf sich zu nähern
Gar deinen Gotterkornen, deinen Sehern?
Wer deinen heil'gen Sängern und Leviten? —
Es rauscht dahin die Zeit mit Riesenschritten,
Es wechseln, wandeln rasch des Truges Reiche,
Dein himmlisch Reich nur bleibt, das ewig gleiche,
Und deiner Seher Wort verrauschet nimmer!
Als Residenz schmückt dich der Gottheit Schimmer —
Drum Heil, wer da in deinen Höfen ruht!
Und zehnfach Heil, wer von der Hoffnung Glut
Beseelt, vertrauend harret, bis das Ziel,
Das heilige, erreicht. O Hochgefühl!

Faksimile einer Seite aus einer Handschrift (datiert 1282 n. Chr.) des „Tachkemoni“ von Jehuda Charisi.

London, Brit. Mus. (Publ. of the Pal. Soc.)

Mit eignen Augen schauen deine Pracht,
Wenn neu erglänzt dein Stern und neu erwacht
Und strahlenreicher deine Morgenröte!
Dann blüht das Glück, das sehnsuchtsvoll erflehte,
All den Erwählten, jauchzend, lustbelebt,
Wenn Zion sich im Jugendglanz erhebt!

Mit Mose ben Esra schließt der Kreis der Reife und des Schaffens in der neuhebräischen Poesie, der drei Jahrhunderte umfaßt, und es beginnt eine neue Epoche: die Periode der Epigonen. Der Kampf zwischen Philosophie und Herkommen zieht alle Geister in seinen Bann und läßt ein ungetrübtes poetisches Empfinden kaum noch aufkommen. Die Dichter singen in alten Formen und Weisen weiter und bilden namentlich den Musivstil, d. h. die Verwendung des Bibelverses in übertragenem Sinne, zu künstlerischer Vollendung aus; aber weder Form noch Weise haben den Inhalt, mit dem die Meister sie zu beseelen wußten. Die Sangeslust war namentlich in Spanien und in der Provence sehr lebhaft. Zahlreiche Dichter werden genannt; unter ihnen steht in erster Reihe Jehuda Charisi. Ein poetischer Vagabund, zieht er durch alle Lande und besiegt alles mit spielender Leichtigkeit des Verses. Ernst und Scherz, Freude und Leid, das Höchste und das Niedrigste wechseln in seinem „Tachkemoni“, den er den Makamen des Hariri nachgebildet hat, in bunter Reihe ab. Aber die sonst so spröde Sprache ist ihm ein Instrument, das er wie kein zweiter spielt. Die Nachblüte der neuhebräischen Poesie fördert aber auch erotische Ergüsse, satirische Gedichte, bombastische Hymnen und humoristische Epen zu Tage, so daß es in der That kaum begreiflich wird, wie man diese Litteratur eine ausschließlich theologische hat nennen können. Die Zersetzung des Epigonentums bezeichnet Immanuel ben Salomo, Manuello, wie ihn die Italiener nennen, ein Vorläufer Boccaccios, der Freund Dantes, ein frivoler, aber geistreicher Dichter, der die „Divina Commedia“ in hebräischer Sprache travestiert. Er dichtete die ersten hebräischen Sonette und Novellen.

Mit einem schauerlichen Akkord schließt die Epoche des Epigonentums, mit der Vertreibung der Juden aus Spanien, das ihnen ein zweites Vaterland geworden war. Nun ändert sich wieder der Schauplatz dieser Litteratur; Frankreich und Italien oder Deutschland, vornehmlich der slavische Osten, treten in den Vordergrund. Auch die religiöse Poesie läßt ihre Schwingen sinken. Nur selten noch klingt ein Ton der Klage, der Sehnsucht, der Trauer, fast nie eine freudige Stimmung aus diesem Kreise heraus. Erst im 16. Jahrhundert schafft im Orient, im Lande des religiösen Lebens, die neuhebräische Poesie wieder Dichtungen, die nicht ohne Duft und Farbenschmelz sind. Aber der Widerstreit zwischen den die Zeit bewegenden Elementen und dem poetischen Genius, der sie beseelen muß, läßt keine Dichter mehr erstehen, oder, wo diese hätten erstehen können, frühzeitig zu Grunde gehen.

Erst mit dem Anbruch der neuen Zeit beginnt auch eine neue Periode der hebräischen Poesie. Die Schüler und Freunde des Philosophen Moses Mendelssohn eröffnen die moderne hebräische Kunstdichtung. Unter ihnen ragt besonders Naftali Hartwig Wessely hervor, der ein Heldengedicht, die „Mosaide,“

gesungen, das man zu den bedeutendsten Schöpfungen der neuhebräischen Poesie rechnen darf. Aber diese neuere Kunstdichtung geriet bald in eine falsche Richtung, indem sie der Bibelpoesie sich unmittelbar nähern und einfach die Kluft überspringen wollte, die fast zwei Jahrtausende zwischen ihr und jenem Wunderlande des Orients ausgebildet hatten. Die moderne Dichtung suchte ihren Stoff und ihre Bilder aus der allgemeinen Poesie und wandte sich mit Vorliebe dem Drama zu, welches der hebräischen Litteratur bis dahin fremd geblieben war. Erst in der zweiten Hälfte dieser Periode, in der Epoche, deren Ende noch nicht abzusehen ist, hat die neuere hebräische Poesie aus den Fesseln, die ihr durch fremde Stoffe aufgezwungen waren, sich befreit, und eine Entwickelung genommen, die in ihren Formen und Stoffen einen bedeutenden Fortschritt nicht nur über die erste Epoche, sondern fast über die ganze Zeit der spanischen Periode hinaus bezeichnet, und sich an die Schöpfungen der klassischen Zeit reiht.

Die neuhebräische Litteratur hat aber auch in allen Perioden des Mittelalters eine hervorragende Reihe von Philosophen, Ethikern, Bibelforschern und Schriftstellern aufzuweisen. An ihrer Spitze steht Moses Maimonides (1135—1204), der große Systematiker der Lehre und der wichtigste Vermittler zwischen der arabisch-griechischen Philosophie des Aristoteles und der scholastischen Philosophie des Mittelalters. Er ist der bedeutendste Geist der neuhebräischen Litteratur, und seine Werke haben mächtigen Einfluß auf das Leben und die Lehre seines Stammes ausgeübt. Er hat seinen Glauben mit der Philosophie zu einer gewissen Versöhnung gebracht und die Grenzgebiete beider so genau abgesteckt, daß er in Wahrheit auf die Grundbedingung gekommen war, durch welche philosophische Forschung und religiöser Glaube, ohne einander zu bekämpfen, sich fortentwickeln konnten. Er erscheint wie der sichtbar gewordene Zeitgeist einer eigengearteten Epoche der jüdisch-spanisch-arabischen Litteratur, deren Abschluß sein Wirken bildet. Sein „Führer der Irrenden“ ist ein bedeutungsvolles religiös-philosophisches System auf aristotelischer Grundlage. In derselben Periode erreicht auch die Bibelforschung durch Salomo ben Isak (Raschi) in Frankreich eine bedeutende Höhe, und das Studium des Gesetzes findet in deutschen Gelehrten hervorragende Vertreter, die in den meisten Fällen zugleich auch Sittenlehrer waren, deren Wirken aber vorwiegend der Gelehrtengeschichte angehört, und die auf die Litteratur selbst nur selten von entscheidendem Einfluß gewesen sind. Als sich dann in späteren trüben Zeiten die Meisten der aristotelischen Philosophie entfremdeten, die Gemüter sich nach neuen Offenbarungen sehnten, entstand die Mystik der Kabbala (Überlieferung), der nunmehr das geistige Schaffen vieler bedeutender Kräfte jahrhundertelang zugewendet bleibt. Erst die Renaissance der Wissenschaften erweist sich auch für die neuhebräische Litteratur von Bedeutung. Zum drittenmal kommt der jüdische Geist mit dem griechischen in Berührung, und auch die neuhebräische Wissenschaft feiert ihre Auferstehung. Das Judentum und seine Litteratur treten in ein neues Element, dessen Wirkungen noch fortdauern, und das der Wendepunkt ihrer Entwickelung geworden ist.

Diese Entwickelung, durch Jahrtausende hindurchgeführt, beginnt in grauer Vorzeit mit den Wundergeschichten der Bibel, nimmt dann später persische Religionsbegriffe, griechische Weisheit und römische Rechtsprechung, arabische

Poesie und scholastische Philosophie, endlich die gesamte europäische Wissenschaft und die Poesie des Occidents in sich auf, und verarbeitet sie organisch mit ihrem eigenen Geistesleben. Sie hat an der Ausbildung der menschlichen Kultur nach allen Richtungen hin teilgenommen, und in ihren lange noch nicht nach Gebühr gekannten und gewürdigten Schätzen liegt ein Reichtum von Poesie und Wissenschaft, von Erfahrungen und Kenntnissen aller Jahrhunderte verborgen.



Das sogen. Grab Davids auf dem Berge Zion, an Stelle der Zionskirche.

Arabien.

Die Sage geht unter den Arabern, daß die einunddreißig Söhne Joktans, eines Nachkommen des Sem, auf den sie sich für ihre Abstammung berufen, bis auf zwei nach Indien ausgewandert seien. Von diesen beiden haben sich Jarob in Jemen angesiedelt und von ihm habe Arabien seinen Namen erhalten, während der andere das Reich des Hidschâ gründete, das seine Nachkommen regierten. Einer derselben, Ismael, heiratete die Königstochter und gilt als Stammvater des Volkes der Araber, die meist in Städten lebten und Ackerbau oder Handel trieben, während ein Teil des Volkes als Nomaden im Lande umherzog. Jahrhundertelang verteidigten sie ihre Freiheit gegen alle Angriffe der morgenländischen Eroberer. Selbst Alexander der Große wurde an einem Zuge gegen die Araber durch den Tod verhindert. Die dadurch entstandene Verwirrung benutzten die Fürsten, um ihre Herrschaft weit über die Grenzen des Landes auszudehnen. Nur den Römern konnten die innerlich gespaltenen Stämme der Araber nicht überall mit Erfolg widerstehen. Aber mit dem Fall der römischen Monarchie erhoben sie sich wieder zur Unabhängigkeit, die sie jahrhundertelang besaßen. Mit dem Auftreten Mohammeds beginnt eine neue Epoche in der Geschichte der Araber, welche die vorhergegangene Periode die Zeit der Unwissenheit, die folgende die der Erkenntnis nannten. Das arabische Volk beginnt jetzt eine bedeutende Rolle in der Weltgeschichte zu spielen. Mit dem Koran in der einen und mit dem Schwert in der andern Hand durchziehen sie die Welt, um drei große Reiche zu gründen. In Asien dauerte die Herrschaft der Araber bis zum Sturz des Kalifats in Bagdad 1258; in Nordafrika und in Südwesteuropa erhielt sich ihr Einfluß bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, bis die letzten Mauren und Spanier vertrieben wurden. In der Kulturgeschichte selbst wird diese Epoche der arabischen Herrschaft stets als eine der bedeutendsten des menschlichen Geistes dargestellt. Die Araber hatten schon früh ein reges Kulturleben entwickelt. Die ungemeine Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit ihrer Sprache, welche einer der Hauptzweige des semitischen Sprachstammes ist, sowohl in Bezug auf grammatische Formen wie auf den Wortvorrat, endlich die Eigenart des Volksgeistes, der an den Quellen eines freien Naturlebens gestärkt und getränkt worden, waren der Nährboden für die geistigen Hervorbringungen, für die dichterische Entwickelung dieses Volkes, die sich übrigens schon in seinem frühern Hirten- und Wüstenleben vor Mohammed zu zeigen begann. Die arabische Schrift, welche, wie fast alle semitischen Schriften, von rechts nach links geht, ist eine Form des altsemitischen Alphabets. Als die Araber nach Europa kamen, drang auch das arabische Idiom

in die romanischen Sprachen ein, und hat dann in den Litteraturen des Mittelalters die mannigfaltigsten Spuren seines Einflusses hinterlassen. So teilt sich die arabische Litteratur von selbst in zwei große Perioden ein: in die vorislamische bis zum Auftreten des Mohammed und in die nachislamische bis auf die neue Zeit.

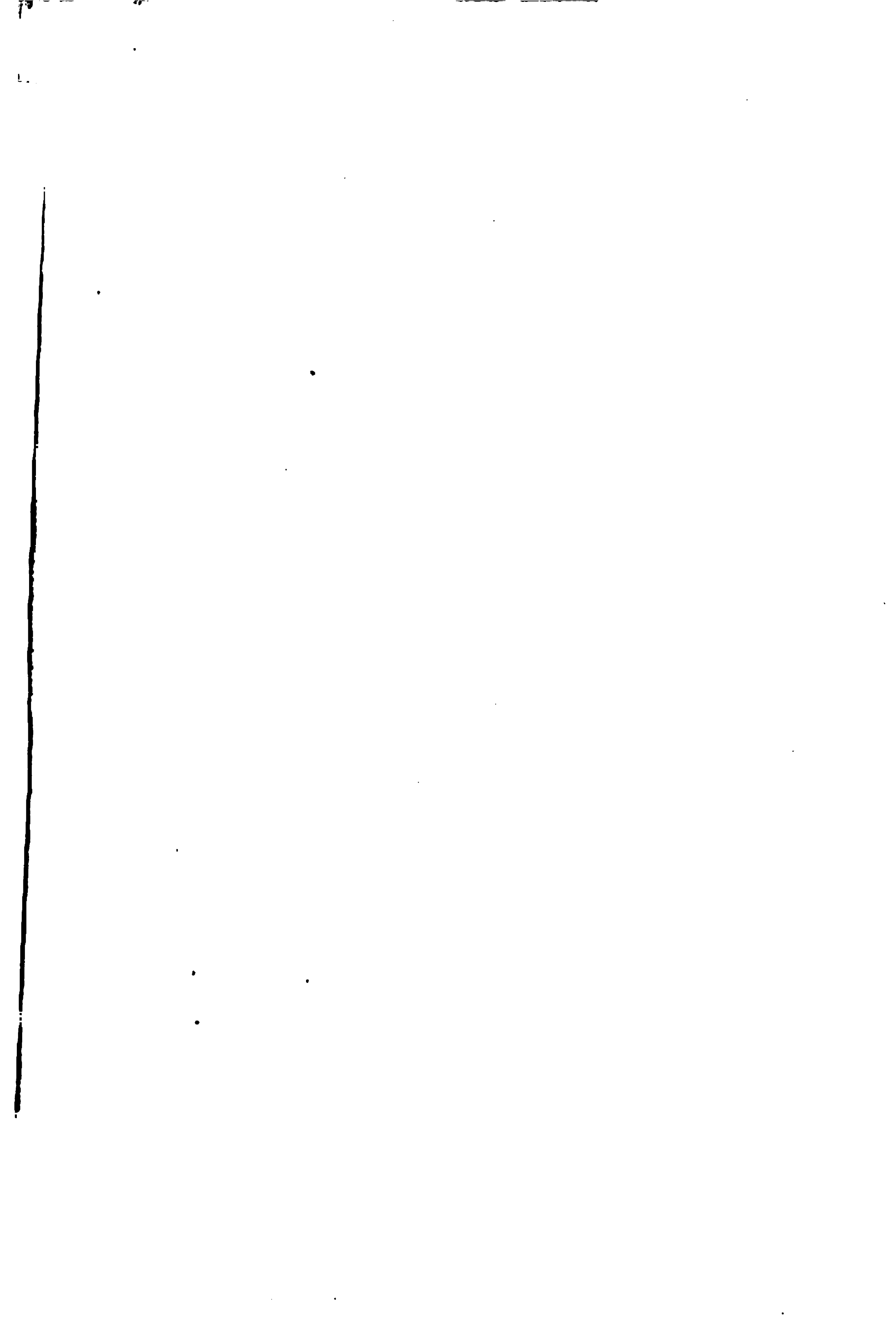
Die vorislamische Litteratur.

Die Nachrichten über den Kulturzustand der Araber vor Mohammed sind nur dürftig. Im allgemeinen kann man ja bei einem Volke, welches im wesentlichen ein Wanderstamm war, nur eine geringe Geisteskultur voraussetzen. An eine Litteratur im engern Sinne des Wortes kann vor dem 7. Jahrhundert nicht gedacht werden. Nur die Poesie blühte bei ihnen in alter Zeit, und hat sich auch vermutlich in ihren bedeutendsten Schöpfungen erhalten. Sie konzentriert sich in dem Leben der Wüste und gründete sich auf eigentümliche Elemente des nomadischen Hirtenvolkes: die wilde Beduinennatur, die Kenntnis des Landes, den Stolz auf ihre unvermischte Abkunft, die Begegnisse der Einsamkeit, gefahrvolle Wüstenstreifereien, das Hochgefühl der Freiheit, den ruhelosen Drang der Tapferkeit, die Abenteuerlust, das Lob der Kühnheit und der Gastfreundschaft, den Hohn über Feigheit und Kargheit und endlich die Glut feuriger Liebe. Alle diese Elemente erfüllen die altarabische Wüstenpoesie, in der die schönsten Züge von Tapferkeit, Ritterlichkeit und Freundestreue verherrlicht wurden. Eine höhere Lebensanschauung und tiefere sittliche Bedürfnisse hatten die Beduinen, die zugleich ihre eigenen Dichter waren, nicht. Aber es strömt eine wilde und frische Naturkraft aus ihrem Volksleben; sie sind sich ihres eigenen poetischen Vermögens bewußt und waren stolz auf dasselbe. Es war der größte Ruhm eines Stammes, den besten Dichter hervorgebracht zu haben.

Die Lieder beginnen gewöhnlich mit einer Klage bei den verlassenen Wohnungen; sie schildern sodann ihre Reittiere, beschreiben die Mühsal ihrer Reise, gelangen dann zum Lob ihrer Gastfreunde und zur Verherrlichung ihrer Liebe. Aus allen Bruchstücken, die wir von diesen Dichtern erhalten haben, weht ein frischer Geist. Wir erhalten eine Lebensanschauung des alten Arabertums in seinen Bedürfnissen und Stimmungen, in seiner Großartigkeit und Erhabenheit. Das Übersinnliche hat keine Macht in dieser Poesie, das Religiöse spielt überhaupt nur eine untergeordnete Rolle; sie ist vielmehr eine Poesie, die das Leben und die Natur, so wie sie sind, mit wenig Phantasie zu schildern bemüht ist. Innerhalb dieser natürlichen Grenzen aber ist sie groß und schön, von einem Geiste edler Männlichkeit und hoher Kraft durchweht, der uns doppelt ergreift, wenn wir ihn mit der sklavischen Gesinnung vergleichen, welche uns in der Poesie anderer asiatischer Völker entgegentritt. Die Tapferkeit, die Liebe, die Ehre sind die Grundlagen dieses frohbewegten Daseins, in welchem sich vielleicht die ersten Naturkeime des abendländischen Rittertums vorfinden. Aus diesen Elementen bildete sich von selbst das Volkslied. Der Drang, welcher dasselbe hervorgebracht, suchte wohl nach Anlässen, um dieselben in dichterischen Thaten zu preisen. Solchen Anlaß mögen die poetischen Wettkämpfe gegeben haben, welche alljährlich unter den einzelnen Stämmen stattfanden. Auf dem großen Markte zu Mekka

Faksimile der dritten Seite einer Koran-Prachthandschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin: Ms. orient. fol. 36.

Text (aus der zweiten Hälfte von Sure 1): ... erflehen wir Hilfe — führe uns auf dem graden Pfade — dem Pfade jener, welchen du Gnade schenkst — denen du nicht zürnst und die nicht in der Irre wandeln.







und Okadh wurden solche poetische Wettkämpfe abgehalten. Von den Gedichten, welchen der Preis zuerkannt war, sind uns nur noch sieben erhalten. Man nannte sie **Moallakât** (d. h. die dem Geschmeide an Wert gleichkommenden Gedichte). Sie rühren zum Teil von Dichtern her, die vor Mohammed lebten, zum Teil von solchen, welche seine Zeitgenossen waren. Den Inhalt dieser Gedichte, der für die ganze arabische Poesie mustergültig wurde, bilden Schilderungen aus dem Wüstenleben, Darstellungen von Kämpfen, Heldenthaten und Liebesabenteuern, Hymnen auf die Gastfreundschaft, die Tapferkeit und den Mut. Sie zeichnen sich durch tiefe Empfindung, durch hohen Schwung der Einbildungskraft und durch einen ungewöhnlichen Reichtum an Bildern und Sprüchen aus. Von den älteren arabischen Volksdichtern sind namentlich berühmt Taabata Scharran und Schanfara. Des Letztern Totenklage ist kurz und ergreifend. Er erscheint in ihr als der Bluträcher seines Oheims, der in blutigen Fehden mit seinen Stammesgenossen erschlagen wurde:

In der Thalschlucht unter einer Felsenwand
Liegt ein Toter, dessen Blut dahin nicht schwand.

Als er ging, legt' er auf mich die Bürde schwer,
Mit der Bürde schreit ich aufrecht grad einher.

Und ein Schwestersohn zur Rache ritt mir nach
Der ein Mann ist, dem man nicht den Gurt zerbrach;

Der zu Boden, Gift im Blicke, finster glüht,
Wie die Otter blickt, wie Gift die Natter sprüht.

Ja, getroffen hat uns eine Kunde hart,
Eine große, durch die klein das größte ward:

Eines Helden machte Schicksals Raub mich bar,
Dessen Schützling vor Beschämung sicher war.

Der im Frost war ein Besonner, und wo schwül
Glomm der Hundsstern, ein Beschatter sanft und kühl.

Dürr an Lenden, doch aus schnödem Geize nicht;
Feucht an Händen, kühn voll stolzer Zuversicht.

Mit ihm fuhr der Heldenmut, so weit er fuhr;
Lagert er, so lagert er mit ihm sich nur;

Wo er schenkte, war er Wolkenüberschwang,
Aber Löwentrotz, wo er zum Kampf andrang.

Frei zu Hause ließ er flattern dunkles Haar,
Wie ein strupp'ger Wolf schritt er zur Kriegsgefahr.

Auf dem Schrecken ritt er einsam; kein Gefährt'
Ihm zur Seit', als schartenvoll allein ein Schwert.

Dann mit Mannschaft reist er, die durch Mittagsglut
Führt und Nacht durch und bei Tagesanbruch ruht;

Jeder Mann scharf, und der selbst ein scharfes trägt,
Das gezückt aus seiner Scheide Blitze schlägt.

Wenn Hudheil ihm nun die Spitze hat geknickt,
Ei, so hat er selbst Hudheil einst schlimm beschickt;

Hat sie selbst doch einst im üblen Stall gestallt,
Wo die Klaue wund am harten Steine prallt;

Hat sie selbst doch heimgesucht in ihrem Haus,
Wo nach Totschlag man die Beute trieb heraus.

Doch nun haben wir die Rach' ihm angefrischt
Und von den zwei Stämmen ist nicht viel entwischt.

Schlummerodem schlürften sie und nickten tief,
Doch zum Schrecken weckt' ich sie, daß alles lief.

Solch ein Kriegsbrand traf Hudheil an meiner Statt
Der nicht satt wird eh'r, als man von ihm wird satt.

Der früh anträukt seinen Speer und angetränkt
Gleich zur zweiten Tränk' ihn durstig wieder lenkt.

Nun gehoben haben wir des Weins Verbot,
Ja, gehoben haben wir's mit mancher Not.

O Swäd, Sohn Amrus, gieb mir nun den Wein,
Denn der Tod des Oheims goß mir Essig ein.

Die Hyän' sitzt ob Hudheils Erschlagnen lacht
Und der Wolf hat fröhlich sein Gesicht gemacht.

Edle Geier über ihnen schreiten her,
Die mit vollem Bauch empor sich schwingen schwer.

Die Verherrlichung der Liebe geht natürlich mit dem Preis der Tapferkeit Hand in Hand; sie bildet einen notwendigen Bestandteil dieser Poesie. Der Dichter äußert sich zuerst über die Liebe seiner Jugend. Er versetzt sich an den Ort zurück, der früher Zeuge seiner glücklichen Liebe gewesen. Aber das Mädchen, welches er damals umarmt hat, ist mit dem vergangenen Zauber der Jugend selbst dahin geschwunden. Dies führt ihn dazu, seinen Lebenserinnerungen überhaupt nachzugehen, und mit einem kühnen Sprung fährt er mitten in seiner Heldenthaten kriegerische Abenteuer hinein, deren eigentlicher Zweck die Dichtung ist. Der gefeiertste dieser Sänger der Mollakât war Amrulkais, dessen „Diwan" das Leben und Dichten jener altarabischen Wandersänger sehr anschaulich schildert. Die Heldin einer seiner Abenteuer schildert er in folgenden Versen:

Die Zarte, Weiße, Feine, anmutig überall,
Ihr Brustbein ist Spiegel, ein glatter von Metall.
An ihr, wie an der Perle ist weiß und falb gemischt;
Von Wasser, das kein Fußtritt berührt, ist sie erfrischt.
Sie bog sich ab und zeigte zwei Wangen und ein paar
Von Augen, gleich der Hirschkuh, bei der ihr Junges war,
Und einen Hals des Rehes, dem keine Schönheit fehlt.
Wenn sie empor ihn hebet, mit goldnem Schmuck vermählt,
Der dunklen Locken Fülle, die um den Nacken hängt,
Wie sich am Schaft der Palmen der Dattelbüschel drängt.
So kräuseln in die Höhe verlorne Löckchen sich,
Weil hier ein Ringel flattert, dort eine Flecht' entwich.
Am Morgen duftet Moschus von ihres Lagers Rand;
Spät steht sie auf und gürtet zum Hausdienst ihr Gewand.
Sie leuchtet in dem Dunkel der Nacht, als ob sie sei
Die abendliche Lampe des Mönchs der Siedelei.

Nach einer Solchen blicken Verständige bethört,
Im Kleide, das halb Frauen, halb Mädchen angehört.
Frei machen sich die Männer von blinder Liebeslust,
Allein von deiner Liebe wird nie mir frei die Brust.
Wie manchen Widersacher, der eifrig mich bestritt
Und guten Rat mir aufdrang, wies ich schon ab damit!

Die Dichtkunst war mit dem Leben dieser poetischen Beduinen eng verbunden. Die Dichter waren selbst die Helden, bei denen Heldenthat und Gedicht gewöhnlich in einander verschlungen war oder auseinander hervorging. Auch Dichterinnen werden schon aus der Zeit vor Mohammed genannt, vor allem Chansa (d. h. die Stumpfnasige). Einer ihrer bedeutendsten Zeitgenossen wurde einst gefragt, wer der erste Dichter sei, und er antwortete: „Ich würde der erste sein, wenn diese Stumpfnase nicht wäre!“ Die Totenlieder auf ihre beiden Brüder, die noch übrig geblieben, sind voll Kraft und Empfindung.

Die reichste Sammlung der alten arabischen Gedichte und Lieder findet sich in der Anthologie der „Hamâsa“ (d. h. Tapferkeit). Der Dichter Abu-Temmam (845 n. Chr.) hat dieselben aus einer großen Menge handschriftlicher Quellen zusammengestellt und in zehn Bücher eingeteilt. Das erste und größte trägt den Titel: „Hamâsa“ und enthält die schönsten Heldenlieder aus vorislamischer Zeit; die anderen Bücher enthalten Totenklagen, Sittensprüche, Liebes- und Schmählieder, Scherzlieder und Satiren auf die Frauen, Hymnen auf die Gastfreundschaft, auf die Tapferkeit und ritterliche Ehre.

Unter den Liebesliedern der **Moallakât** sind die des Antara ben Scheddad die bedeutendsten; so vor allem das folgende:

Wie sie dich nahm gefangen mit einem Zahne blank,
Der lieblich ist im Kusse und spendet süßen Trank;

Als ob ein Würzeladen sei in der Schönen Mund,
Den fernher thut der Odem vor der Berührung kund;

Oder ein Frühlingsgarten von frisch betauter Flur,
Ein unberührter, ohne der Herde Tritt und Spur.

Gelenkt von jeder milden Wolk' ohne Frost und Sünd,
Daß alle Wasserpfützchen wie Silberthaler sind,

Begossen und beträufelt, und jeden Abend fließt
Die Flut darüber, die sich unausgesetzt ergießt.

In abendlicher Feier die Mücke schwärmt, es klingt
Ihr Lied ununterbrochen wie ein Berauschter singt.

Auch das Lied von Dschemil an seine Botheina ist von feiner Empfindung:

Unsre Leute trennt, Botheina,
Feindschaft in zwei Teile;
Daß von dannen einer ziehe
Und der and're weile.

Wenn ich nun ein Weichling wäre,
Würde mich die Ferne
Grämen; doch von festem Schaft
Bin ich und altem Kerne.

Zwischen uns ist keine Fehde,
Ob sie in die Runde
Toben mag, wenn du nur bleibst,
Botheina, treu dem Bunde.

Ein dürftiges Leben hatte die Poesie allerdings in der arabischen Wüste bei durstigen Herden und müden Kamelen, aber ein Blütenschmuck umwob sie und versöhnte alle Leidenschaften durch die Liebe. Ihre Naturschilderungen sind von malerischer Schönheit. Sie beschreiben die Gestirne, die Palmen, den Wald, das Pferd, die Schlange, den Wolf, die Hyäne und vor allem das Kamel, mit unnachahmlicher Sicherheit; aber die Gestalt der Geliebten, die schönhüftige, augenblitzende, ambraduftige, wird vor allem und in allen Tonarten gepriesen. Die Dichtung ist eine Poesie der Liebe, des Heldentums und der Blutrache. Die Sänger der Moallakât sind nicht mit Unrecht die hellstrahlende Plejade am Dichterhimmel Arabiens genannt worden.

Die nachislamische Litteratur.

Nachdem das arabische Volk durch das Auftreten Mohammeds sich geeinigt hatte, änderten sich auch die Bedingungen seines geistigen Lebens. Kurz nach dem Tode des Propheten schon entstanden einzelne Bildungszentren, welche der Entwickelung einer neuen Litteratur sehr förderlich waren. Mit der Ausbreitung des Islam hatte die Völkerwanderung des Orients ein neues Element in die Geschichte eingefügt, während die Litteratur der klassischen Welt in den Fluten der abendländischen Völkerwanderung zum großen Teil untergegangen war, und der Geist der Geschichte sich neue Formen suchen mußte, um mit diesen und durch sie frische Bildungselemente zu schaffen.

Im Jahre 622 trat in Mekka Mohammed als Verkünder einer neuen Idee auf, die alle arabischen Stämme unter seiner Fahne vereinigte. Jahrhunderte waren vorübergegangen, ohne eine merkliche Spur in der Entwickelung dieses Volkes zurückzulassen, bis der Prophet kam und in zwei Jahrzehnten durch Wort und Schwert sich das ganze weite Arabien unterwarf. Unmittelbar hierauf brach in Arabien eine große religiöse Begeisterung aus dem Heimatlande hervor; sie rissen die Kaiserreiche Syrien und Ägypten an sich und dehnten ihre Herrschaft durch die Eroberung Persiens bis an die Grenzen Indiens und des Kaukasus auf der einen, bis Westafrika auf der andern Seite und schließlich sogar über ganz Spanien, über Süditalien bis in das Herz des christlichen Europa aus, überallhin die Fahne des Propheten und seine Lehre, den Islam, tragend. Rasch wuchs die neue Religion zu einer bedeutenden geistigen und staatlichen Macht empor, der sich immer neue Elemente anschlossen, und die auf den Trümmern der alten klassischen und indischen Bildung, die sie von den syrischen Christen und Juden übernommen, kaum ein Jahrhundert nach dem Entstehen des Islam eine neue große Blüteperiode der Wissenschaften und Künste eröffnen konnte.

Die Glaubens- und Sittenlehren Mohammeds wurden von Abu-Bekr, dem ersten Kalifen, in dem „Koran“ gesammelt, mit dem die eigentliche Kultur- und Litteraturentwickelung des Arabertums in seiner zweiten Periode beginnt. Aber nur einzelne Teile des Werkes rühren unzweifelhaft von dem Propheten her; das Ganze und die Zusammenstellung desselben ist keineswegs sein Werk. Nach dem Glauben der Moslemin ist die Urschrift des Koran vom Anbeginn der Welt

Erläuterung zu dem Faksimile einer Seite aus einer Koran-Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin: Ms. Ldbg. 822.

Überschrift:

„Sure des Erbarmers" (d. h. Sure 55).

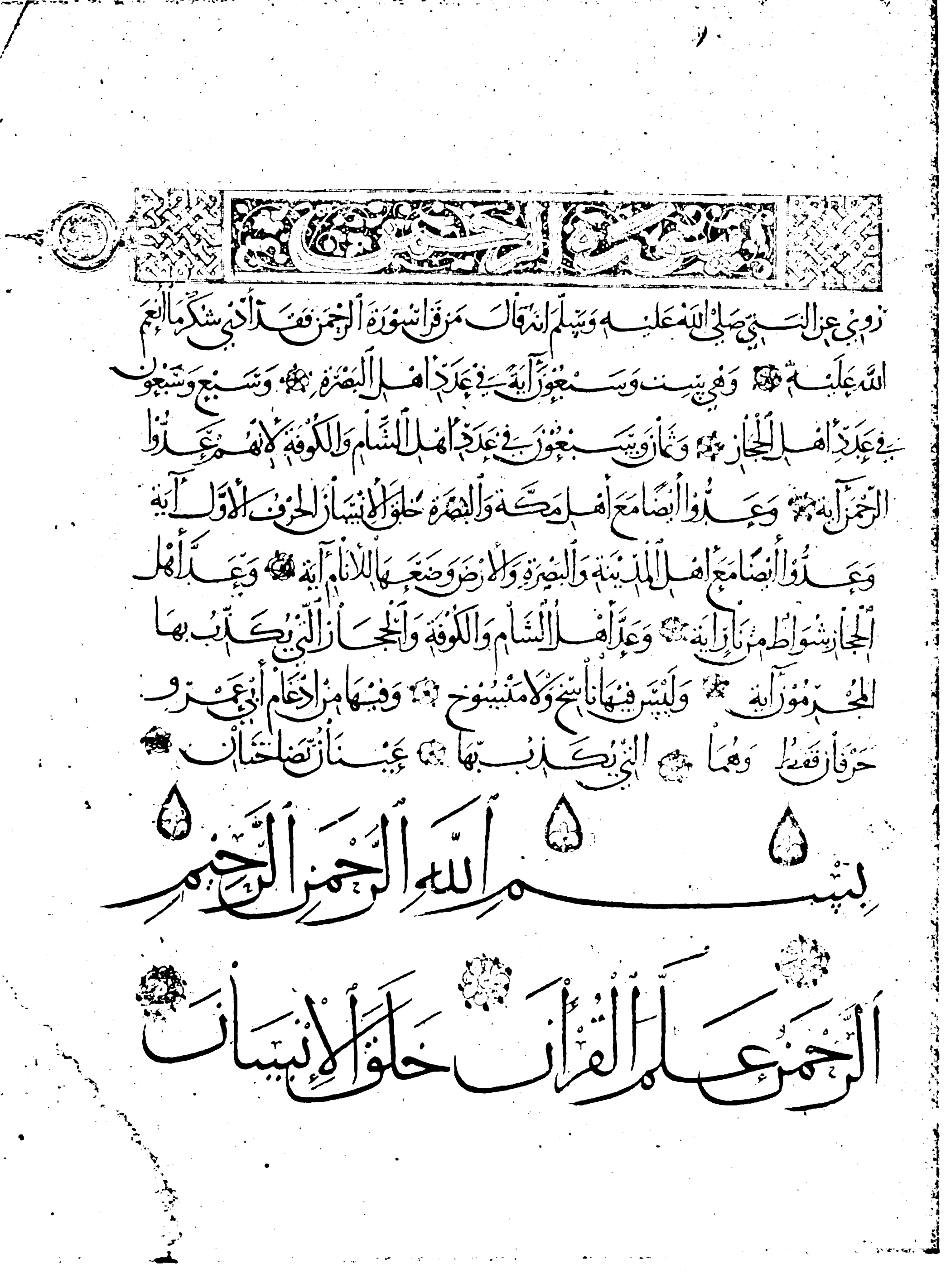
Klein geschriebene Vorbemerkungen:

„Es wird vom Propheten, dem Gott Heil und Frieden spende, überliefert, dass er gesagt hat: 'Wer die Sure des Erbarmers recitiert, der bringt den Dankestribut für Gottes Gnadenerweisung dar.' Sie besteht aus 76 Versen nach der Zählung der baßrischen Gelehrten, 77 nach der Zählung der hidschasenischen [d. h. mekkanischen und medinischen], 78 nach der Zählung der damascenischen und kufischen; diese zählen „der Barmherzige" [d. h. das erste Wort] als einen [besonderen] Vers, und zählen dann mit den Mekkanern und Baßriern „hat geschaffen den Menschen" das erste Mal [die Worte kommen später noch einmal vor] als einen Vers. Dann zählen sie mit den Medinern und den Baßriern [die Worte] „und die Erde, er hat sie für die Menschheit gespreitet" [V. 9] als einen Vers. Und die Hidschasener zählen [die Worte] „eine Flamme von Feuer" [V. 35] als einen Vers Und die Damascener und Kufier zählen [die Worte] „welche die Frevler für eine Fabel erklärten" [V. 43] als einen Vers. — Und in ihr [der Sure] findet sich weder Aufhebendes noch Aufgehobenes [d. h. ein Satz, der einen früheren Koranvers widerrufen hätte oder durch einen späteren widerrufen worden wäre — wie das sich bisweilen findet]. Und in ihr finden sich mit Verschleifung der Aussprache nach Abu Amr [einem der kanonischen Koranleser] zwei Stellen, nämlich éllatî jukáddibbiha [V. 43] und ainânnaddâchatân [V. 66; nämlich so mit einer von Abu Amr empfohlenen Zusammenziehung ausgesprochen statt éllati jukaddibu biha „welche für eine Fabel erklären" und ainâni naddâchatân „zwei sprudelnde Quellen"]."

Grossgeschriebener Anfang der 55. Sure:

Im Namen Gottes, des barmherzigen Erbarmers.

Der Erbarmer — er hat gelehrt den Korân — er hat geschaffen den Menschen.



سورة الرحمن

روي عن النبي صلى الله عليه وسلم انه قال من قرا سورة الرحمن فقد ادى شكر ما انعم
الله عليه وهي ست وسبعون آية في عدد اهل البصرة وسبع وسبعون
في عدد اهل الحجاز وثمان وسبعون في عدد اهل الشام والكوفة لانهم عدوا
الرحمن آية وعدوا ايضا مع اهل مكة والبصرة خلق الانسان الحرف الاول آية
وعدوا ايضا مع اهل المدينة والبصرة والارض وضعها للانام آية وعد اهل
الحجاز شواظ من نار آية وعد اهل الشام والكوفة والحجاز التي يكذب بها
المجرمون آية وليس فيها ناسخ ولا منسوخ وفيها من ادغام ابي عمرو
حرفان فقط وهما التي يكذب بها عينان نضاختان

بسم الله الرحمن الرحيم

الرحمن علم القرآن خلق الانسان

Eine Seite aus einer Koran-Handschrift in der kgl. Bibliothek zu Berlin. (Ms. Ldbg. 822.)
Verkleinertes Faksimile.



in dem siebenten Himmel vorhanden gewesen. Wie er jetzt vorliegt, wie er für zweihundert Millionen Menschen die heilsverkündende Urkunde geworden ist, umfaßt der Koran 114 Suren (Schichten) von sehr ungleicher Länge. Jede einzelne Sure ist aber so ziemlich ein abgeschlossenes Ganzes, welches aus einer Anzahl Sätze oder Verse besteht, die zwischen 3—286 schwanken und in einer gewissen Reimprosa abgefaßt sind. Alle diese Suren und Verse werden natürlich als eine göttliche Offenbarung bezeichnet, die ein Engel dem Propheten überbracht haben und die dieser genau in derselben Ordnung seinen Landsleuten vorgetragen haben soll. Unzweifelhaft trägt die Sammlung im wesentlichen den Charakter der Echtheit, d. h. es hat nichts oder vermutlich doch nur nebensächliches darin Aufnahme gefunden, das nicht nach der Überzeugung Mohammeds göttliche Offenbarung gewesen wäre. Es entspricht natürlich dem Charakter dieser Offenbarung, daß Gott der Herr in dem ganzen Buche als Redner auftritt und sich entweder an den Propheten oder unmittelbar an die Gläubigen selbst wendet.

So wenig aber die Echtheit des Koran angezweifelt werden kann, ebenso schwer ist es zu glauben, daß die einzelnen Suren in der Ordnung, in der sie gegenwärtig vorliegen, abgefaßt wurden. Früher pflegte man sie in solche einzuteilen, welche während des Aufenthalts des Propheten in Mekka, und in solche, welche während seines Aufenthalts in Medina verfaßt worden waren. Es herrscht aber im Koran ein solcher Wirrwar, daß man wohl mit Recht behauptet hat, er gleiche mehr einem Schutthaufen, als einem wohlgefügten Lehrgebäude.

Der Prophet von Mekka, wo in der Kaaba das nationale Heiligtum des Islam, von allen Gläubigen verehrt, von allen Dichtern als Ziel der Sehnsucht gefeiert, sich befand, hielt sich natürlich in solcher Umgebung in erster Reihe für einen auserkorenen Gottesboten, der den Genossen seines Volkes eine neue Heilsbotschaft zu verkünden habe. Es muß aber ein entartetes Geschlecht gewesen sein, dem er predigte, Leute, die nur nach irdischem Gut jagten, Geizige, schlechte Menschen, Bedrücker der Waisen. So findet seine Lehre nur bei den unteren Volksklassen, bei den Sklaven und Armen, willigen Eingang, die Lehre: Einen Gott nur darf man verehren; man muß glauben, daß dieser die Menschen nach dem Tode zu jenseitigem Leben erweckt und von ihnen für das diesseitige Rechenschaft fordert, daß man dagegen schon in diesem Leben Arme und Waisen speisen und durch Gebete und gute Thaten Gott zu nähern sich befleißigen müsse. Den Vorwürfen der Großen und Mächtigen und ihren Verfolgungen gegenüber stützt sich der Prophet auf den Trost Gottes. Auch aus dem Geschichtsleben weiß er diese Ansicht herzuleiten. Mohammed hat die Bibel gekannt und das Christentum. Mit glühenden Farben schildert er das Strafgericht, die Höllenqualen der Gottlosen, die Paradiesesfreuden. Er berichtet den wahren Gläubigen mit Behagen ausführlich die Erzählungen und Geschichten seiner Vorgänger über die Männer des alten wie des neuen Bundes und die Gottesboten, die in Arabien, in der Wüste selbst in alter Zeit aufgetreten waren. Scharfe Worte richtet er an die Götzendiener, sowie an die Juden und Christen. Soweit gehen diese ziemlich sicher als mekkanischen Ursprungs zu bezeichnenden Suren.

Harten Kampf hat nun der Prophet zu bestehen, als er nach Medina zieht. Zwei Parteien sind es, welche ihm dort Widerstand entgegensetzen, einmal

das Volk der Juden, sodann aber die Gegner in seinen eigenen Stämmen. Mohammed verleiht nun seinem Religionssystem eine bestimmte Färbung und entwirft Pläne für die Seinen; vor allem die Gewinnung des alten National-heiligtums, der Kaaba. Mächtig feuert er die Seinen zum heiligen Zuge an, dessen Ziel die Kaaba sein sollte. Wie der Prophet, von Mekka nach Medina ziehend, aus einem Religionspriester ein Feldherr wird, so ist der Koran aus einem Religionsbuch zu einer Gesetzsammlung und einem historischen Werke geworden. Denn was er noch enthält, ist nichts als die Schilderung einer Reihe von Kämpfen und Siegen, welche der Prophet über seine Feinde errungen hat, bevor er auf den Gipfel seiner Macht gelangte. Kurze Zeit darauf starb er (632). Den Seinen hinterließ er die Anwartschaft auf ein Weltreich, auf eine Welt-religion und auch das Buch seines Gottes: den Koran.

Für die historische Beurteilung zerfällt die Bibel der Araber in drei Bestandteile: in einen prosaischen, in einen poetischen und in eine Mischung beider Töne. Es finden sich da Anläufe zu glühender Phantasie, echt dichterischer, hinreißender Schwung, Schärfe des Zornes, daneben die behagliche Ausmalung jenseitiger Lebensfreuden, liebliche Historien und krause Wundergeschichten. Kein Wunder, daß die einen den Koran als das Meisterwerk arabischer Dichtkunst preisen und ihm vollendete Rhetorik zuschreiben, während die anderen seinen Wert tief herabsetzen. Alle diejenigen, welche ihn in einer guten und treuen Übertragung ohne Vorurteil lesen, werden in dem Koran aber ein bedeutsames Werk erkennen, voll erhabener Visionen, prophetischer Ermahnungen und trefflicher Sittenlehren, in welchem Anmut und Kraft, Liebe und Haß, Glut und Zorn in bunter Reihe abwechseln, und durch das der Samum der Wüste mächtig dahinbraust.

Einzelne seiner Suren klingen fast an den Ton der Psalmen und des Kirchenliedes an, z. B. die 93., überschrieben: „Der Tag, der steigt“:

Beim Tag, der steigt!
Und bei der Nacht, die schweigt!
Verlassen hat dich nicht dein Herr
Noch dir sich abgeneigt.
Das Dort ist besser, als was hier sich zeigt;
Er giebt dir noch, was zu deiner Lust gereicht.
Fand er dich nicht als Waise und ernährte dich?
Als Irrenden und führte dich?
Als Dürftigen und mehrte dich?
Darum die Waisen plage nicht,
Und deines Herren Huld vermelde! —

Nicht weniger erhaben und feierlich ist die 97. Sure: „Die Nacht der Macht“:

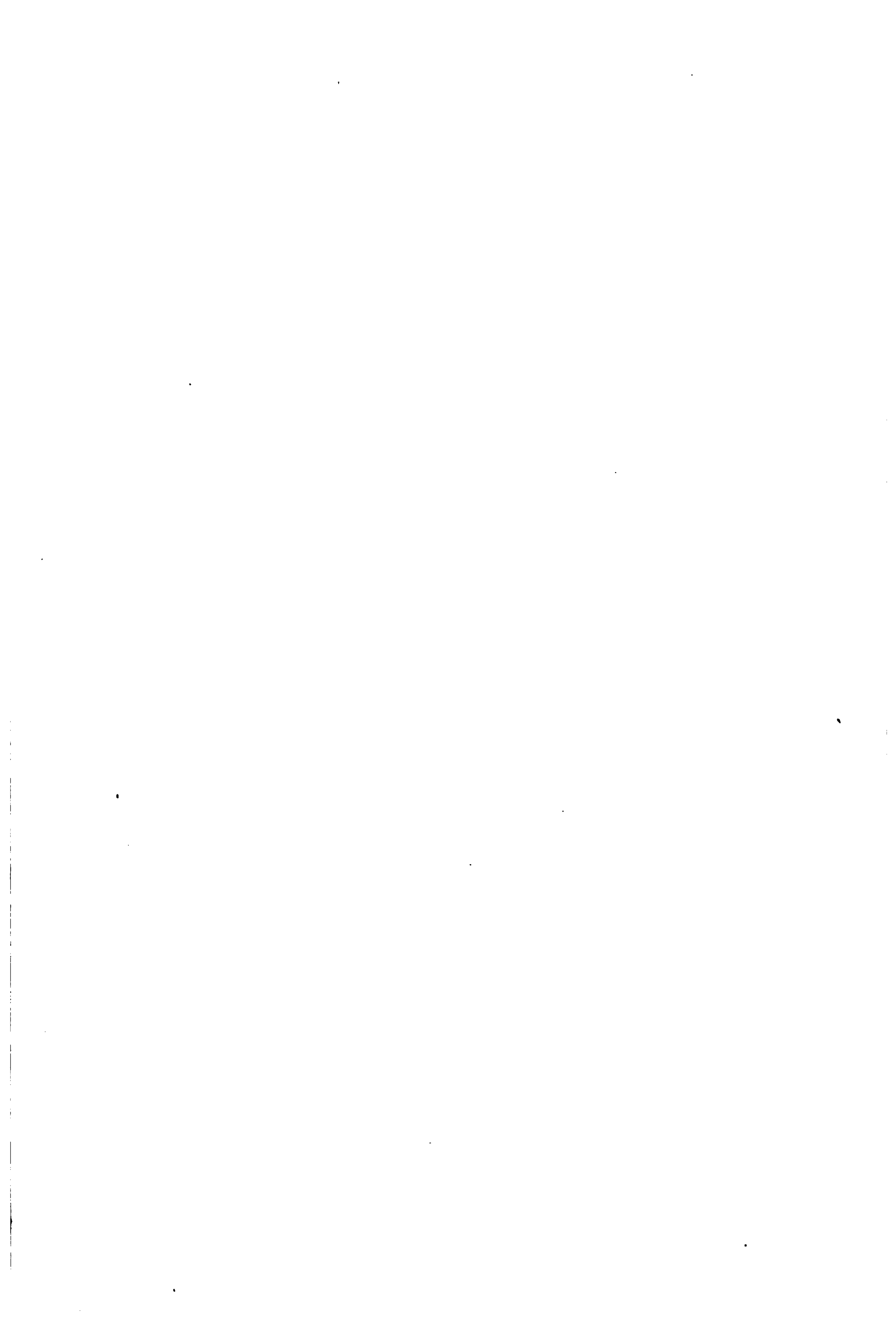
Wir sandten ihn hernieder in der Nacht der Macht!
Weißt du, was ist die Nacht der Macht?
Die Nacht der Macht ist mehr, als was
In tausend Monden wird vollbracht!
Die Engel steigen nieder und der Geist in ihr
Auf ihres Herrn Geheiß, daß alles sei bedacht.
Heil ist sie ganz und Friede, bis der Tag erwacht.

Die Moschee von Mekka mit der Kaba.

Faksimile in Originalgrösse aus dem persischen Pilgerbuch 'Futûḥ el-ḥaramain' von Muḥjî, verfasst im Jahre der Hedschra 911 (1505 n. Chr.). Nach einer Handschrift auf Baumwollenpapier aus dem J. d. H. 984 (1576).



مقام حنبلی
حطیم
مقام حنفی
مقام ابراهیم
منبر
خانه زمزم
درجه
سقایة الحاج



Der Zorn des Propheten gegen die Schlechten und Kleinen tritt in vielen Suren kräftig hervor, so namentlich in der 100., „Die Jagenden“:

Die Schnaubenden, die Jagenden,
Mit Hufschlag Funken Schlagenden,
Den Morgenangriff Wagenden,
Die Staub aufwühlen mit dem Tritte
Und ringen in des Heeres Mitte!
Ja, der Mensch ist gegen Gott voll Trutz,
Was er sich selbst bezeugen muß,
Und liebet heftig seinen Nutz.
O weiß er nicht, wann das im Grab wird aufgeweckt,
Und das im Busen aufgedeckt?
Daß nichts von ihnen ihrem Herrn dann bleibt versteckt?

Mit dem Bekenntnis der Einheit Gottes, welches der Islam auf seinen Bahnen durch die Wüste getragen hat unter der Parole: „Allah ist groß!“ — mit diesem Bekenntnis der Einheit, wie es in der 112. Sure in scharfer Polemik gegen andere Religionen enthalten ist, schließt der Koran ab:

Sprich: Gott ist Einer,
Ein ewig reiner,
Hat nicht gezeugt und
Ihn erzeugt hat keiner,
Und nicht ihm gleich ist einer.

Unter den Dichtern, welche nach Mohammed einen bedeutenden Rang in der arabischen Poesie einnehmen, ist in erster Reihe hervorzuheben Motenebbi (d. h. der sich selbst für den Propheten Haltende, 915—968). Er suchte als Jüngling sein Volk zu bewegen, ihn als neuen Propheten anzuerkennen und wurde deshalb eine Zeit lang gefangen gehalten. Dann zog er als fahrender Sänger umher, bis er in der Nähe von Schiras durch die Hand arabischer Räuber fiel. Die Sammlung (Diwan) seiner Gedichte zeichnet sich durch Schönheit der Sprache, Feinheit der Gedanken, Lieblichkeit und Frische der Empfindung aus. Zwar ist es deutlich zu erkennen, daß in jener Zeit auf arabischem Boden nicht mehr die volle Freiheit der Wüstenpoesie lebte, sondern auch neben den Dichtern mächtige Fürsten erstanden, an deren Höfen die Kunst nach Brot ging; so hat auch Motenebbi die drei mächtigsten Fürsten seiner Zeit, die von Syrien, Ägypten und Persien in seinen Liedern verherrlicht. In der Rolle eines neuen Propheten sprach er zu den Bewohnern der Wüste im Tone des Koran:

Bei dem Sterne, der geht,
Bei dem Sterne, der sich dreht,
Bei der Nacht, bei dem Tag,
Verflucht sei, wer nicht glauben mag.

Ich stehe bei Bekannten,
Den frühern Gottgesandten,
Und Gott will mir erlauben,
Zu regeln den Glauben. —

Er selbst hegt keine geringe Meinung von sich, indem er verkündet:

Mein Wort der Andern Worte überragt,
Ich sage, was kein andrer noch gesagt.
Die Worte Anderer sind schale, schlechte,
Und ihre Sprecher von unedlem Geschlechte.

Und ein andermal sagt er:

Mich kennt das Roß, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoß, die Feder, das Papier.



وإني لممنوع المقاتل في الوغى وإن كنت مبذول المقاتل في الحب

ومن خلقت عيناك بين جفونه أصاب الحدور السهل في المرتقى الصعب

والحمد لله وصلى الله على سيدنا محمد نبيه وآله الطاهرين وسلم كثيرا وحسبنا الله ونعم الوكيل

Faksimile einer Seite aus dem Diwan des Motenebbi. Handschrift von 1008 n. Chr. London, Brit. Mus. (Publ. of the Pal. Soc.)

Der Charakter des Dichters erscheint uns nicht in gleichem Stolz, sondern tiefer und edler in folgenden kleinen Versen:

Ich bin feige, wenn der Abschied meiner Lieben mich befällt;
Aber wo den Tod das Leben vor sich sieht, bin ich ein Held.

Feindes Droh'n kann meinem Herzen nur mehr Härte geben,
Doch die Scheltred' eines Freundes macht mich furchtsam beben.

Ich möcht' ein Herz nicht haben, dess' ganzes Glück umfing
Eine Reihe blanker Zähne, ein off'ner Augenring.
Die Schöne, die dich ausschließt, versperrt dir nicht dein Glück,
Und führt, wenn sie dich einläßt, dich nicht dazu zurück.
Laß mich, daß ich erreiche, was nie noch ward erreicht!
Schwer ist der Weg der Ehren und der der Schande leicht.
Du freilich wünschest Ehre wohlfeilen Kaufs für dich,
Doch der Honig ist zu kaufen nicht ohne Bienenstich.

Motenebbi's Liebe war rasch aufblitzend und ebenso schnell verweht, wie das Leuchten einer Degenklinge, von der er einst gesungen:

Willst du sehen, wes Farb' sie sei,
Rauscht sie dir zum Hohn vorbei.

Seine Poesie ist darum auch nicht ohne Berechtigung mit einer gezückten Degenspitze verglichen worden.

Andere Dichter jener Periode sind Omar ben-Faredh, der „das hohe Lied von der Liebe gesungen," Abu-Nuwas (762—815), der als einer der edelsten Lyriker gilt und dessen Wein- und Liebeslieder zu dem Vorzüglichsten gehören, was der moslemische Orient nach dieser Richtung hin besitzt; beide haben nach Motenebbi mehr das zarte Element in den Vordergrund gestellt. Ihre Lyrik ist eine Dichtung der Liebe und des Weins; beides verherrlichen sie in ergreifenden und lieblichen Bildern, aber auch in treffenden und geistvollen Gedichten. Mit der Zeit mischen sich in die poetische Empfindung Witz und Humor ein. Die Dichter verstehen es nicht mehr, so geschickt die Lanze zu führen, als den Pfeil des Witzes abzuschnellen. Die didaktische und satirische Richtung tritt in den Vordergrund und schafft sich eine eigentümliche Dichtungsart, die dem Hamadani zugeschrieben wird, nämlich die Makame. Makame bedeuten zunächst einen Ort, wo man sich aufhält und unterhält, dann die Unterhaltung selbst und den unterhaltenden Vortrag. Die Araber liebten solche Unterhaltungen am Abend. Mohammed hatte zwar sich in seinem Koran gegen Märchenerzählungen sehr entschieden ausgesprochen. Allein das Volk lauschte nur zu gern den phantastischen Erzählungen der Essamir, und so drang von Persien aus eine Fülle indischer und persischer Fabeln und Märchen in Arabien ein. Die ganze Welt des Märchens, mit ihren Vögeln, Wundertieren und Zaubergestalten, wurde in der arabischen Poesie heimisch, und ist von da erst in die abendländische Litteratur übergegangen. Aus dem Persischen übersetzte man Erzählungen des Bidpai, aus dem Griechischen die Fabeln, die sie dem Lokman beilegten, den die Sage zu einem Zeitgenossen des Königs David machte, den man aber wohl richtiger für einen Kollektivnamen erklärt. Eine ihrer berühmtesten Fabelsammlungen führt den Titel: „Kalilag we-Dimnag," d. h. „Der dumme und der arglistige Schakal," ein Werk, welches alle Fabeln des indischen „Hitopadesha" verarbeitete. „Die beiden Schakale" gehören in die Rahmengeschichten. Sie berichten einander die Geschichte von Tieren und Menschen und stellen dabei weise Betrachtungen an. Dem Bedürfnis der Araber nach wunderbaren und sinnreichen Geschichten kam die neue Dichtungsform der Makame,

die sich bald bei vornehm und gering, bei jung und alt großer Beliebtheit zu erfreuen hatte, wesentlich entgegen. Aus solchen Abendunterhaltungen ist das große und berühmte Märchenwerk „Alif laila wa laila“ (Tausend und eine Nacht), eine der berühmtesten Märchensammlungen, entstanden, welche aus verschiedenen Ländern und verschiedenen Zeitperioden stammt, deren Hauptheld aber der Kalif Harun al Raschid ist. Es ist bekannt, wie schnell sich das Werk verbreitete, und wie es das Interesse aller Völker auf die Märchenwelt des Orients lenkte. Das Buch ist reich an Gestalten, voll von einer lebhaften Einbildungskraft, einem glühenden Farbenreichtum, gewaltigen Bildern und lieblichen Schilderungen, aber es ist auch ein unerschöpflicher Schatz mannigfaltigster Lehre und Lebensweisheit. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dem Ganzen ein persisches Original zu Grunde liegt. Als im 8. Jahrhundert die Araber, vornehmlich durch die Vermittelung der Syrer, ihre Blicke auch auf andere Litteraturen wandten, soll bereits eine ähnliche Märchensammlung entstanden sein, die vielleicht den Grundstock dieser Sammlung bildete, und an die sich im Laufe der Zeit viel neues anschloß. Die vorliegende Sammlung stammt sicher aus Ägypten und geht bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück, doch wurden ihr auch später noch verschiedenartige Erzählungen hinzugefügt, was bei dem weiten Rahmen des Ganzen sehr leicht möglich war. In all diesen Erzählungen, Fabeln und Märchensammlungen ist als Grundstock die Volkssage zu betrachten; durch das Medium solcher Werke ist diese in alle neuern Litteraturen eingedrungen und dort in verschiedenartigsten Ausführungen, im Drama, in der Novelle und im Gedicht benutzt worden. Man kann wohl sagen, daß die Araber alle Litteraturkreise des Orients, der Inder, Hebräer und Perser gekannt und ihrem eigenen Märchen- und Sagenschatz einverleibt haben. Ihre Blütezeit erreichte die Erzählungskunst durch die Makamen, die einer der bedeutendsten arabischen Dichter, Hariri (d. h. der Seidenhändler, 1054—1024) in seinem Werke: „Die Verwandlungen des Abu Seïd von Serug“ zur Blüte und Vollendung gebracht hat. Der Held seiner Abenteuer ist ein von Ort zu Ort ziehender Dichter, der sich überall mit einem andern Reisenden, Haret ben Hemam, trifft, fünfzigmal und jedesmal in einer andern Verwandlung; bald tritt er als Bettler, bald als Dichter, bald blind und lahm, bald als vornehmer, angesehener Mann vor dem Volke auf, und immer weiß er dasselbe für sich einzunehmen. Er ist in all seinen Metamorphosen das arabische Volk selbst in charakteristischen Darstellungen seines Lebens. Mit Freimut, Wahrheit und Weisheit, mit Humor und Liebenswürdigkeit sagt er seinem Volke tiefe Wahrheiten und versteht es aber auch, dasselbe über den Ernst des Lebens hinwegzutäuschen. Eine Probe seiner Poesie mag „Das Lob des Weins“ geben:

Der Wein ist der Glättstein
Des Trübsinns, der Wetzstein
Des Stumpfsinns, der Brettstein
Des Sieges im Schach.
Ja, der Wein ist der Meister
Der Menschen und Geister,
Der Feige macht dreister
Und stärket, was schwach,

Der Krankes gesund macht,
Hohlwangiges rund macht
Verborgenes kund macht
Und Morgen aus Nacht.
Sprich: Weißt du was, besser,
Als Schenkengewässer
Und brausende Fässer
Und Taumelgelag?

O süßeste Feier,
Wenn Anstand sich freier
Geberdet, die Schleier
Der Sitte durchbrach.
Erst wo die Tapeten
Des Zimmers sich drehten,
Wie Sonn' und Planeten,
Ist Himmel erwacht.
Drum höre mich immer
Und schelte mich nimmer
Und denke nicht schlimmer
Von meinem Geschmack.
Laß Labe dir schenken
Vom lieblichen Schenken,
Denn Liebe zu schenken,
Das Herz ist gemacht.
Und schmilz' ohn Erröten
Beim Tone der Flöten,
Der Felsen kann nöten
Zu springen mit Ach.
Und trotze dem Rater,
Dem murrenden Kater,
Und trotze dem Vater,
Der das untersagt.
Gieb, daß dich nicht irre,
Des Thoren Geschwirre,
Dein Ohr dem Geklirre
Der Gläser im Pacht!
Geh' thue, was Lust macht,
Was liebesbewußt macht,
Was kühl dir die Brust macht,
Die Wunsch ist entfacht.
Geh, stelle die Netze
Und fang', was ergötze,
Was lieblich ist, hetze,
Was schön, nimm in Acht!
Dabei sei gesellig
Den Freunden gefällig,
Mit Guten einhellig
Freigebig nach Macht.
Und ziehst du vom Orte,
So traue dem Wort:
Wer klopft an die Pforte,
Dem wird aufgemacht.

Nur wenn er auf seine Heimat zu sprechen kommt, nimmt sein Lied einen wehmütigen Klang an:

Mein Geburtsland ist Serug,
Wo mein Glück einst Wogen schlug,
Ein Gefild, in welchem du
Alles findest mit Genuß.
Auf der Weide geht das Lamm,
Zwischen Blumen geht der Fluß,
Durch die Häuser wandeln Süße,
Wie durch die Luft ein Sternenzug.
O des Anblickes dieser Augen,
Deren Duft macht jung und klar,
O der Blüten, wann der Schnee
Schmilzt vom sanften Hügelbach!
Wer es sieht, der spricht: das Eden
Dieser Erden ist Serug.

Hariri's Poesie schließt die arabische Glanzperiode ab. Seine Dichtungen enthalten einen Spiegel arabischen Lebens jener Zeit im Geiste einer märchenhaften Phantasie. Aber die arabische Poesie erlebt noch eine schöne Nachblüte in Spanien und Sizilien unter der Herrschaft der Omejjaden, unter der die Araber eine hohe Bedeutung erreichten. Auch hier dichten die arabischen Sänger Liebes-, Kriegs-, Trink- und Preislieder. Auch hier zeichneten sie sich durch ihr sinniges Naturgefühl und glühende Verehrung der Frauen aus. Es ist nicht ohne Berechtigung hervorgehoben worden, daß die christlich-romantische Poesie des Mittelalters, wie sie aus den Liedern der Troubadours hervorklingt, ohne Zweifel von dieser spanisch-arabischen Poesie viele Anregungen empfangen und manche Formen entlehnt hat.

Wie ein Blütentraum der Weltgeschichte, so erscheint uns jene Periode der Kulturentwickelung der Araber, da das Geschlecht der Omejjaden seit der Mitte des 8. Jahrhunderts eine Herrschaft besaß, die länger denn drei Jahrhunderte gewährt hat. Die Anregungen dieser Kultur haben durch das ganze Mittelalter bis in die neueste Zeit fortgewirkt und das Reich des Wissens mächtig befruchtet. In der That möchte es als ein Traum erscheinen, wenn wir die Schilderungen jener Kulturblüte in Dichtungen, wissenschaftlichen Werken

und Bauten bewundern und uns dabei fortwährend des Gedankens nicht erwehren können, daß die Nachkommen jenes großen Kulturvolks, das als der Lehrmeister Europas in vielen Wissenschaften gelten muß, nunmehr als Nomaden in den afrikanischen Wüsten umherwandern. Wohl lebt noch wie eine dunkle Sage unter ihnen die Erinnerung an das Morgenrot jenes Kulturlebens im schönen Andalusien, und daran knüpft sich die große Hoffnung, daß dermaleinst die Fahne des Propheten wieder werde auf die Kathedrale zu Granada gepflanzt werden.

Nach allen Richtungen der Litteratur bietet diese Blüteperiode ein interessantes Bild. Die Philosophie, die griechischen Ursprungs ist, und sich hauptsächlich an Aristoteles hält, wird von hervorragenden arabischen Denkern, wie



Avicennas Grab zu Hamadân.

Alkindi, Alfarabi, Avicenna, der auch Gedichte schrieb und dessen Erklärungen am meisten dazu beitrugen, das Ansehen des Aristoteles im Orient zu begründen, Alghazzali, Abu-Bekr-ibn-Tophail, der den pädagogischen Roman „Hai-ibn-Yokdan" verfaßte, in dem er die Entwickelung der Menschen aus der Tierheit lehrt, und vor allem von dem berühmten Averrhoës fortentwickelt. Daneben erwarben sich die Araber ein bedeutendes Verdienst um Geographie, Geschichte, Medizin, Physik und Mathematik und alle andern Gebiete menschlichen Wissens, an deren Früchten sich noch ferne Geschlechter erfreuen dürfen. Ihren Leistungen in der Geographie verdankt das Mittelalter das meiste, was es von dieser Wissenschaft wußte. Unter ihren geographischen Schriftstellern zeichnete sich namentlich Istakhri aus, dessen „Liber climatum" von allen folgenden Forschern benutzt wurde, und dessen Karte des Irak jenen großen Landstrich, der ganz Mesopotamien und Syrien umfaßt, zuerst der Forschung erschlossen hat. Nicht weniger Bedeutendes leisteten die Araber auch in der Geschichtschreibung, Mathematik, Medizin und





الجامعين
نهر عيسى
بابل



Originalgroßes Faksimile der Karte des Irâk in dem, 569 der Hedschra (1173 n. Chr.) auf Baumwollenpapier geschriebenen Manuskript des Iſtachri. Herzogl. Bibliothek zu Gotha.

Rechtswissenschaft. Aber auch die Dichtkunst geht in dieser Periode nicht leer aus. Es giebt keine Gattung der Poesie, in welcher sich die Araber dieser Zeit nicht versuchen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Schaffensperiode unter Abdurrahman III., der in seiner Residenz zu Cordova alle Dichter und Männer der Wissenschaft um sich versammelte. Dieser Herrscher brachte auch die erste Palme nach Europa, und sie gedieh in der milden Luft Andalusiens so gut, wie in ihrer orientalischen Heimat. An diese Palme richtete er selbst folgende Verse:

Du o Palme, bist ein Fremdling,
So wie ich in diesem Lande,
Bist ein Fremdling hier im Westen,
Fern von deiner Heimat Strande.

Weine drum! Allein die Stumme,
Wie vermöchte sie zu weinen?
Nein, sie weiß von keinem Grame,
Keinem Kummer, gleich dem meinen.

Aber könnte sie empfinden,
O, sie würde sich mit Thränen
Nach des Ostens Palmenhainen
Und des Euphrats Wellen sehnen.

Nicht gedenkt sie deß, und ich auch,
Fast vergaß ich meiner Lieben,
Seit mein Haß auf Abbas' Söhne
Aus der Heimat mich getrieben.

Verwandten Inhalts ist ein zweites späteres Gedicht desselben fürstlichen Poeten, das also lautet:

In den Gärten von Rußafa
Sah ich eine Palme stehn,
Ferne von der Palmen Heimat,
Säuselnd in des Windes Wehn.

Und ich sprach: Wie deinen Brüdern
Du entrückt bist, schöner Baum,
Trennt auch mich von meinen Brüdern,
Meinem Stamm, ein weiter Raum.

Ich den Meinen ferne, Fremdling,
Du auf fremdem Erdgefild,
Ist mein Schicksal wie das deine
Und bist du mein Ebenbild!

Tränke dich die schwerste Wolke
Die sich durch den Himmel wälzt,
Und in Regenschauerströmen,
Selbst die Sterne droben schmelzt.

Im Löwenhof der Alhambra zu Cordova, diesem berühmtesten Bau maurischer Kunst, versammelten sich wohl um die Kalifen und ihren Hof die Dichter und trugen dort ihre Gesänge in edlem Wettstreit vor. Inniges Empfinden und glühende, aber nicht sinnliche Liebesfreudigkeit zeichnet alle Dichtungen der spanisch- und sizilisch-arabischen Poesie aus, deren Einwirkungen auf die Entwickelung der Dichtkunst in jenen Ländern unverkennbar hervortreten. Alle Stoffe der Kunstpoesie werden in den Kreis der Sänger gezogen; aber vor allem ist auch diese Zeit an Liebes- und Trinkliedern sehr reich. Ein Trinklied von Al-Bekri ist nach dieser Hinsicht besonders liebenswürdig:

Erwarten kann ich's kaum, daß mir
Der Becher in der Rechten blinke;
Erwarten kaum, daß ich den Duft
Von Rosen und von Veilchen trinke.

Ihr Freunde, auf, daß wir beim Fest
Am Klang der Lieder uns erlaben,
Und zu geheimen Freuden heut
Uns vor der Menschen Blick begraben.

Kein Vorwand ist, auf späterhin
Noch zu verschieben unser Zechen.
Denn wenn der Fastenmond beginnt,
Nennt man das Frohsein ein Verbrechen.

Der Geist des arabischen Volkes bewies aber doch noch mehr als durch die Poesie auf dem Gebiete der Wissenschaften und der Künste seine große Schöpferkraft. Er wurde in der That ein neues Bildungsferment in dem

europäischen Völkerleben und hat demselben einen bedeutenden wissenschaftlichen Inhalt zugeführt. So glänzend dieses Bild, so dürftig ist das, welches das spätere Mittelalter und die neue Zeit bieten. Die arabische Litteratur ist in mikrologischen Forschungen und Kommentaren untergegangen; ihr passendstes Symbol ist die zerbrochene Leier, die einer ihrer modernen Dichter, der Scheikh Refaa aus Kairo, besungen hat. Nur mit Wehmut kann man an die großen Errungenschaften des Geistes bei einem Volke denken, das später wieder, und wie es scheint, für immer aus der Reihe der Kulturvölker scheiden sollte, als die alte Wildheit und Barbarei des Naturlebens hervorbrach und die Errungenschaften der Wissenschaft und Dichtung rasch wie im Sturmwind verwehte.



Der Löwenhof in der Alhambra.

Persien.

Die älteste Gruppe des indogermanischen Urvolks, die arische, hat, als sie aus der gemeinschaftlichen Heimat fortwanderte, in zwei großen Ländern sich allmählich festgesetzt. Die Inder zogen, wie bereits erwähnt, über den mächtigen Bergrücken des Himalaja in das Pendschab, die Iranier dagegen nahmen das ganze nordwärts gelegene iranische Hochland in Besitz. Dort hat, der Sage nach, ein erleuchteter König Dhjamschid die einzelnen Stämme vereinigt und sie den Ackerbau wie die Künste des Lebens gelehrt. Unter seinen Urenkeln hat sich aber das Volk entzweit und zwei feindliche Reiche begründet, von denen das eine den Namen Iran (Lichtreich), das andere den Namen Turan (Dunkelreich) führte. Turan war das Land der Barbaren und Wilden, Iran das Reich friedlicher Arbeit und hoher Gesittung. Die Perser fanden aber, als sie von ihrer Urheimat auswanderten, in dem Stromgebiet des Euphrat und Tigris schon eine alte Kultur vor, die sie mit ihrer eigenen in Verbindung bringen konnten. Aus den Kämpfen mit den feindlichen Turaniern entspann sich eine Heldensage. Beide Momente bilden den Grundstock der altpersischen Litteratur.

Die Sprache dieser Litteratur ist zunächst das Zend; sie hat ihre Heimat in dem alten Baktrien, und bildet wohl das älteste Glied der iranischen Gruppe des indogermanischen Sprachstammes. Daher ihre Verwandtschaft mit dem ältesten Sanskrit, in dem die Hymnen des Rig-veda verfaßt sind. Das Zend wird in einer eigenen Schrift semitischen Ursprungs geschrieben, deren Entzifferung erst der modernen Forschung einigermaßen gelungen ist. Sodann kommt die altpersische Sprache zur Zeit der Achämeniden in Aufnahme. Die vorhandenen Überreste derselben finden sich in den Keilschriften und verschiedenen Glossen. Eines der merkwürdigsten Denkmale dieser altpersischen Kultur mit einer Inschrift in persischer, skythischer und babylonischer Keilschrift ist das Basrelief am Grabe des hervorragendsten Herrschers dieser Dynastie, des Cyrus, in Murgab. „Ich Cyrus, der König, der Achämenide!“ ist der stolze Inhalt dieser Inschrift. Daneben wurde im alten Medien das Pehlevi, die Sprache der Parther, besonders eifrig gepflegt, aus dem sich dann das Neupersische, eine Sprache von modernem Charakter, die später mit arabischen Wörtern vermengt und in der arabischen Schriftsprache geschrieben wurde, entwickelt hat.

Die Zend-Litteratur.

Die heiligen Bücher der Perser sind in der Sprache des Zend geschrieben und führen daher den Namen: „Zend-avesta,“ d. h. Gebet und Gesetz. Sie

werden auf einen alten Weisen Zarathustra (der Goldstern, Zoroaster) zurückgeführt, der als Reformator der altiranischen Volksreligion aufgetreten, dessen Lebenszeit aber noch in tiefes Dunkel gehüllt. Zarathustra hat aber in jedem Falle mindestens ein Jahrtausend v. Chr. dem alten Naturkultus seines Volkes eine neue sittliche Grundlage gegeben. Er bildete eine gewissermaßen dualistische Religion aus, in der zwei Gottheiten, Ormuzd, der Herrscher des Lichts, und Ahriman, der Herrscher der Finsternis, miteinander in Fehde lagen. Allem Guten und Edlen, was Ormuzd geschaffen, stellt Ahriman eine Schöpfung des Bösen, der Finsternis entgegen. Beide Gottheiten verfügen natürlich über einen großen Staat von Dämonen und Geistern, die ihre Befehle auszuführen haben. Den Kampf zwischen den beiden Göttern entscheidet am Ende der letzte der drei Engel Sosiosch (d. i. Erlöser), der den Ahriman vernichtet, so daß das Reich des Guten ungestört bis in die Ewigkeit hinein sich erstrecken kann.



Basrelief am Grabe des Cyrus in Murgab.

Die Schriften des „Zendavesta" haben für das alte Parsentum dieselbe heilige Weihe, wie die King für die Chinesen und die Veden für die Inder. Sie sind die Grundlage der religiösen und geistigen Entwickelung geworden. Zend und Avesta hat ein Gott dem Zoroaster geoffenbart und dieser den Menschen mitgeteilt. Ursprünglich war das Werk in 21 Nosks oder Bücher geteilt, von dem jedoch nur einzelne Partien sich erhalten haben, die wohl aus verschiedenen Zeiten stammend, in Sprache und Inhalt zwar voneinander erheblich abweichen, in den Grundlehren aber völlig übereinstimmen. Sie umfaßten alle Elemente des altpersischen Glaubens und Gesetzes, seiner Wissenschaft und seiner Dichtung. Aber nur ein Teil, der zwanzigste, ist vollständig auf die Nachwelt gekommen, der „Vendidad" (das Gesetz gegen die Dämonen); von den andern

Partien des Werkes, das nach griechischer Überlieferung ursprünglich auf 100 000 Fellen geschrieben worden sei, haben sich nur Fragmente erhalten. So sind zwei Sammlungen des heiligen Buches geschieden worden; die erste, das Vendidad-sâde, enthält erstens das Yaçna, eine Sammlung von 72 Gebeten und Hymnen an die Gottheiten des Parsismus, die sog. Gathas, in welcher die Forschung die ältesten Teile des Werkes erkannt zu haben glaubt, zweitens Vispered, panegyrische Anrufungen der Himmelsgeister und der Genien der Natur, drittens den obenerwähnten Vendidad, die Gesetze über Sünde und Entsühnung. Den zweiten Teil der Sammlung bildet das Yescht-Sade oder kleine Avesta, 97 Gebete zu himmlischen Wesen enthaltend und mehrere andere kleinere Fragmente. Alle Zweifel, die man gegen die Echtheit dieser persischen Bibel zu verschiedenen Zeiten erhoben hat, sind durch die Entdeckung und Entzifferung der Keilschriften völlig beseitigt worden. Das Avesta ist nach dem Urteil maßgebender Forscher so alt, wo nicht älter, als die frühesten historischen Nachrichten über Persien hinaufreichen.

Wenden wir uns nun der Poesie des Avesta zu, so finden wir auch hier im wesentlichen eine Hymnen-Lyrik, deren eigentliches Element das religiöse, und die in Form und Inhalt der religiösen Dichtung des Orients sich ebenbürtig anreiht. Ein feierlicher Grundton durchzieht diese Hymnen, in welchen die Phantasie natürlich überwiegt, die den Sänger vom leisen Flehen bis zum Sturm der Gefühle fortreißt. „Der Gott wird gleichsam so lange beschworen, bis die Fülle seiner Macht zur widerstandslosen Wirkung, sei es schaffend, sei es vernichtend, eröffnet ist.“ Die Begriffe und Tugenden werden von den Sängern personifiziert; über ihnen allen steht aber der Lichtgott und der Genius des Zarathustra. Unter den Gathas des Vendidad befindet sich eines, das ganz den Geist der großen persischen Weisen und seine Weltanschauung in sich birgt. Es lautet in deutscher Fassung also:

Die ihr kamt von nah und ferne, höret, was ich sagen will.
Wie die Weisen euch verkünden, zweigeteilt ist diese Welt:
Gebt dem Unheilstifter nimmer auch das künftige Leben preis.

Zwei der Geister sind's, die herrschend walten in dem Strom der Zeit.
Sprach der Schöpfer zum Zerstörer: Folgen uns nicht immerdar
Weisheit, Wort, Gedanken, Thaten, Seelen und Gesinnungen?

Nur wie selbst Ahuramazda, der es kennt, mir offenbart,
Sei das Erste dieses Lebens auch euch allen kund gethan:
Folget ihr nicht seinem Worte, kommt Verderben über euch.

Was das Beste dieses Lebens? Mazda's Sohn, der gute Geist,
Der in unsrer Seele wirket, der sich niemals täuschen läßt;
Seine Tochter Gottergebung; gute Werke folgen ihr.

Was in mir der Quell des Lebens offenbaret, frommt auch euch;
Wer es hört, wird frei von Mängeln und erlangt Unsterblichkeit:
Der Allweise, der Lebend'ge waltet durch den guten Geist.

Es besteht durch seine Güte, was da lebt und leben wird.
Zur Verdammnis gehn die Schlechten, Reine gehn zur Seligkeit.
Dies ist das Gesetz des Ew'gen, dessen die Geschöpfe sind.

Den mein Lied preist, schaut mein Auge, den Lebendigen, Weisen, an;
Er, des guten Geistes Wesen, in Gedanke, Wort und That.
Laßt uns Lob und Ehr' ihm bringen in der Himmelssänger Schar.

Der uns Glück und Leiden sendet, wie sein heiliger Ratschluß will,
Der Lebendige, Weise segne unser Volk, das ihn verehrt,
Er erweck' in Hohen und Niedern seines guten Geistes Kraft.

Der sich den Lebendigen, Weisen selber nennt, den singen wir,
Daß er dieser Welt Vollendung und Unsterblichkeit gewährt,
Diese beiden ewigen Güter, die in ihm beschlossen sind.

Man hat es erkannt, daß in der Lehre des Zarathustra ein Gott obenansteht, der der Schöpfer des Himmels und der Erde, der Quell alles Lichts und Segens ist, sowie, daß die reine Gesinnung und die sittliche That das vornehmste Gebot dieser Lehre sind. Mit dieser Lehre, die den Kampf des Guten mit dem Bösen als den Inhalt des Lebens verkündigt, stieg auch der alte Naturmythus zur Erde, der das Geistesleben des Orients in allen seinen Teilen erfüllt, der Geschichte und Dichtung, Religion und Menschenleben in einer gemeinsamen Auffassung verbindet, der Götter und Helden in einen mythologischen Zusammenhang bringt, welcher als die Quelle der epischen Heldensage bei allen alten Völkern anzusehen ist.

Auch die iranische Heldensage stellt ein Paradies in den Eingang aller Zeiten, das der Gott des Friedens, Jama, beherrscht. Wie in der indischen das Spiel, so ist es hier der Brudermord, von dem die Entzweiung ausgeht. Feridun, der Held, der die Tyrannen bezwingt, hat drei Söhne, Tur, Selm und Fredsch, unter die er sein Reich verteilt.

Aber die beiden ersten töten den edlen Fredsch, den Fürsten der Iranier. Und nun entbrennt der Kampf zwischen Iran und Turan, in dem namentlich der Stamm des Pehlvanen Sam sich hervorthut, aus welchem der Held der persischen Heldensage, Rustem, hervorgegangen. Er bildet den Mittelpunkt der epischen Poesie des alten Parsentums, in der die Idee des Weltreichs versinnlicht werden sollte. Nur wenige Spuren deuten aber auf die ursprüngliche Überlieferung hin. Sie finden sich in den Zendschriften wieder, die spätere Könige, die Sassaniden, sammeln und aufschreiben ließen. Das Epos selbst fand erst in der zweiten Periode seinen Dichter.

Der Zendlitteratur gehören aber noch verschiedene im Pehlevi verfaßte, einer spätern Zeit und veränderten Weltanschauung angehörige Schriften an, wie das „Bundehesch," eine persische Kosmogonie und Religionslehre, in der semitische und arische Einflüsse sich bereits vermischt haben. Aber in diesen Urkunden tritt schon eine künstlichere Ausbildung des religiösen Bewußtseins hervor als im „Zend-avesta;" an den ursprünglichen und reinen Kern der Lehre Zarathustras haben sich phantastische Ausschmückungen und rationalistische Deutungen, die ihren fremden Ursprung auf der Stirne tragen, angesetzt, die ihn fast völlig zu verhüllen drohen.

Die neupersische Litteratur.

Die eigentliche nationale Litteratur der Perser beginnt erst unter der Einwirkung des Islam sich zu entfalten. Am Spalier dieses neuen Glaubens rankt

sie sich aber zu üppiger Blütenfülle empor. Die Dichter sind alle Mohammedaner. Das arabische Element bringt in die einseitige Mystik des Parsismus eine gewisse

Faksimile einer Seite des Avesta. Aus der ältesten den Yaçna enthaltenden Handschrift, 1325 n. Chr., in der Kgl. Bibl. zu Kopenhagen.

Beweglichkeit und Frische. Diese neupersische Litteratur beginnt unter den Samaniden im 9. Jahrhundert und entwickelt sich, nach dem Schema eines berühmten Forschers, in sieben Perioden. Die erste reicht etwa bis zum Jahre 1106 und

bezeichnet die Periode der Blüte des epischen Zeitalters, das sich in Firdusi darstellt; die zweite bis 1203 ist die der entschiedenen Vermischung mit dem Arabischen, eine Epoche der Romantik, als deren Häupter Anweri und Nizami anzusehen sind; die dritte Periode erstreckt sich bis 1300 und hat eine mystische und moralische Tendenz, die in Dschelaleddin Rumi und Saadi vornehmlich zu Tage tritt; die vierte bis 1397 ist die Zeit der höchsten Blüte der Lyrik unter Hafis; die fünfte bis 1494 bezeichnet einen Stillstand in der Entwickelung, und Dschami erscheint als der letzte der großen Poeten. In der sechsten Periode bis 1591 tritt die Poesie zurück und die Geschichtschreibung in den Vordergrund; die siebente bis auf die neue Zeit reichende Periode ist eine Zeit des Verfalls der nationalen Litteratur durch die Verwirrung des politischen Lebens in Persien.

Die persische Poesie hat es zu einem großen Reichtum an Formen gebracht, unter denen das lyrische Gedicht und die romantische Erzählung im Vordergrunde stehen. Wie fast überall im Orient, so war es auch hier ganz besonders die Fürstengunst und Laune, welche das bewegende Element der Fortbildung wurde. Die Perser selbst nennen einen ihrer Fürsten, Behramgur, als den ersten Dichter, der in Versen gesprochen habe. Unter einem der berühmtesten Sassaniden, unter Chosru Nuschirvan, wurde der alte indische Märchenschatz des Hitopadesha ins Persische übertragen. Der Vezier dieses Fürsten Bisurdschimihr dichtete ein Epos: „Wamik und Asra," (die Glühende und die Blühende), in dem noch der altpersische Feuerdienst verherrlicht wurde. Die Liebenden, die das heilige Feuer am Altar zu hüten hatten, werden voneinander getrennt, er nach dem heißen Süden, sie nach dem kalten Norden, wo sie in Sehnsucht nacheinander vergehen.

Der erste hervorragende Dichter der persischen Poesie ist Rudegi (um 952), der auf Befehl des Samanidenfürsten Nasr-ben-Achmed die Fabeln des Bidpai übersetzte, und von dem zahlreiche lyrische Gedichte erhalten sind. Ein eifriger Förderer der Poesie war auch Kjekjawus, welcher in seinem „Kabusnameh" (Buch des Kawus) einen Fürstenspiegel voll tiefer Lebensweisheit schuf, der sich stets großer Beliebtheit zu erfreuen hatte, und dessen Bedeutung Goethe im „West-östlichen Divan" treffend geschildert hat. Ihre eigentliche Blüte erreichte aber die persische Dichtung erst unter dem Ghasnavidenfürsten Mahmud, der den Dichter Anssari (1029) zum König der Poeten ernannte. Anssari sang:

Was ist der Pfeil, der fliegt in solcher Eil'?
Was ist das Schwert, das blitzend niederfährt?
Der Pfeil ist Zunge in der Wahrheit Mund,
Das Schwert ist Lunge für des Todes Mund.

Als der Schah die Chronik des Persertums unter seine sieben Hofdichter zu poetischer Bearbeitung verteilte, trug Anssari den Sieg davon. Er selbst aber empfahl das nationale Werk einem Größern, dem Firdusi (939—1029) aus Thus, dessen seltsame Lebensschicksale durch den poetischen Bericht bekannt sind, den ein moderner Dichter von denselben gegeben hat. Firdusi ist der bedeutendste und wahrhaft nationale Dichter Persiens; er hat das echte Volksepos geschaffen, in dem der altpersische Mythus mit der nationalen Sage zur Geschichte sich

verwebt, in dem ein eigentümlicher Hauch naiver Naturkraft atmet, obwohl es zugleich die Höhe der Kunstdichtung erreicht. Sein Epos: „Schahnameh“ (Heldenbuch) bezeichnet eine poetische Wiedergeburt der alten Sagengeschichte; es hat für das persische Leben wohl dieselbe Bedeutung, die die homerischen Epen für das griechische Leben hatten. Die Dichtung behandelt in 60 000 Doppelversen einen Zeitraum von 2600 Jahren persischer Geschichte. Daneben ist das „Schahnameh“ aber auch reich an Schilderung romantischer Heldenthaten, seltsamer Abenteuer, wunderbarer Herzensgeschichten. Die Darstellung ist gegenüber dem Schwulst, der in der poetischen Litteratur herrscht, einfach, klar und anmutig. Der Dichter liebt seine Heimat und ihre Sprache, die er in jungfräulicher Reinheit zu erhalten trachtet, über alles; sein poetischer Sinn führt ihn daher aus der trüben Gegenwart in eine poesieumflossene Vergangenheit, „wo die Nachtigall altpersisch sprach“ und der nationale Gedanke in den Geistern lebendig war. Der erste Teil des „Schahnameh“ feiert den Heros der persischen Sage Rustem, der zweite den Helden der alten Geschichte Iskander, dessen Züge und Thaten dem Orient in einem wunderbaren und phantastischen Lichte erscheinen mußten. Die Idee der Universalmonarchie wurde zum Gedanken des Weltreichs, dessen Träger Alexander war, weil in seiner erhabenen Gestalt Morgenland und Abendland miteinander verschmolzen. Die Alexandersage kam später auch nach Europa und bildete hier ein wichtiges Element der romantischen Dichtung bei verschiedenen Völkern.

War es im „Schahnameh“ die nationale Geschichte, die den Grundstock des romantischen Epos bildete, so erscheint in einem andern Gedicht Firdusi's: „Jussuf und Suleika“ die Religion des Islam verherrlicht. Jussuf ist auch das Ideal der größten Schönheit, Suleika das der innigsten Liebe für den Orient geworden und geblieben.

Es ist erklärlich, daß sich an das „Schahnameh“ eine Reihe von Nachdichtungen angeschlossen hat, ohne daß es einer gelungen wäre, das große Vorbild zu erreichen. Während Firdusi auch dem Fürsten gegenüber seine Poetenwürde aufrecht zu erhalten weiß, und diesem in seiner berühmten Satire zuruft:

> O Schah, ein Werk ließ ich dir zum Vermächtnis,
> Das nie vergeht; als einziges Gedächtnis
> Wird es von dir auf Erden hinterbleiben,
> Wenn man dich selbst vergaß und all dein Treiben —

sonnen die folgenden Dichter sich im Strahl der Hofgunst und stellen ihre Muse in der Fürsten Sold, deren Thaten sie in langen Kassiden besingen. Diese Dichtungsart war aus einer Reihe von Distichen zusammengesetzt, die alle den gleichen Reimausgang in ihrer zweiten Zeile haben, während die erste Zeile reimlos ist. Einer dieser Dichter war Anwari (1191), der es besonders gut verstanden, den Großen poetischen Weihrauch zu spenden, während er gegen die Kleinen die spitzen Pfeile seiner Satire richtete. Dagegen erscheint sein Zeitgenosse Nizami (1141—1202) als ein würdiger Nachfolger Firdusi's, zugleich auch als der Begründer des romantischen Epos in der persischen Litteratur.

Von den Schöpfungen Nizami's sind nur fünf größere Gedichte bekannt, die die feurige Liebe in allen Tonarten verherrlichen. Seine berühmten Liebes-

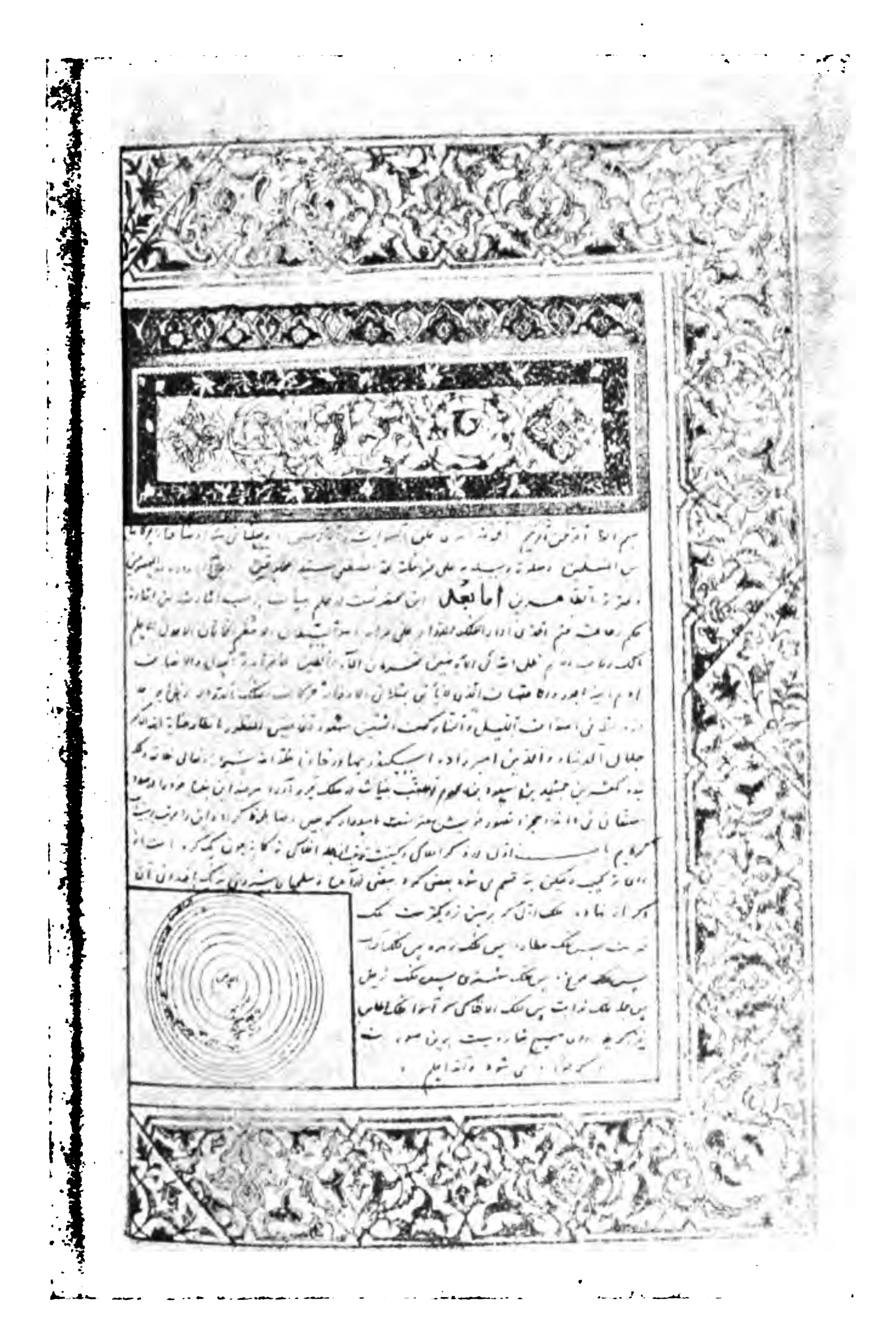
paare Chosru und Schirin, Medschnun und Leïla haben Bewunderung und Nachahmung gefunden. Mit einer Fülle dichterischen Gemüts und tiefer Empfindung schildert der Dichter ihre Schicksale, ihr Lieben und Leiden. In seinem „Iskandernameh“ erzählt auch er die Geschichte Alexanders d. Gr., wie sie aus der spätgriechischen Bearbeitung des Pseudo-Kallisthenes bekannt geworden, in einem epischen und einem didaktischen Teil. Endlich hat er noch ein Werk: „Heft-Peiger,“ d. i. sieben Erzählungen gedichtet, in denen Behramgur von sieben Prinzessinen, die er geliebt, und von denen jede einer andern Nation entstammt, sich Märchen aus ihrer Heimat erzählen läßt. Die Russin teilt ihm die Geschichte von Turandocht mit, die später Gozzi und Schiller zu dramatischen Schöpfungen begeistert hat. Der Eingang zu dem Heldengedicht auf Alexander den Gr. lautet folgendermaßen:

O Herr, dem die Herrschaft der Welt angehört,
Und dem mein Gemüt hier Gehorsam beschwört,
Du schirmst, was erhöht ist, du schirmst, was gering,
Das Weltall es ist nicht, du bist jedes Ding.
Es zeigt uns die Schöpfung, was hoch ist und tief,
Du bist's, dessen Allmacht hervor alles rief.
Du Allwisser bist's, der, was Nacht ist, erhellt,
Dein Kiel ist die Weisheit, dein Schreibbuch die Welt.
Dem Zeugnis, daß du der Wahrhaftige seist,
Verlieh schon am Anfang Beweiskraft der Geist.
Den Geist hast du lichtvoll zum Blitz uns gemacht,
Die Welt für den Anfang zum Sitz uns gemacht.
O du, der den Sternenhimmel anzündetest,
Die Erd' uns als eine Herberge bloß gründetest,
Ein Tröpflein erschufst du zum Meerwasserschwall,
Den kostbar'n Juwel bildet dein Sonnenball.

Der Richtung, welche das religiöse Leben in Persien zu jener Zeit nahm, indem es zum Mystizismus hinneigte, trat ein philosophischer Lyriker Omar Chajjam mit seinen geharnischten Strophen entgegen, in welchen er einen Gott des Erbarmens und der Wahrheit feiert, über Schein und Wesen, wie über die Grenzen der menschlichen Erkenntnis tiefsinnige Betrachtungen anstellt, schließlich mit überlegenem Humor das wahre lebendige Sein, eine Philosophie des Genusses, eine Religion der Liebe und des Weins feiert. Durch alles blickt aber sein philosophischer Ernst und sein dichterischer Sinn, auch selbst wenn er die Thorheiten der Welt und seiner Zeit noch so scharf geißelt, wie etwa in den folgenden Strophen:

Für eine magische Laterne ist diese ganze Welt zu halten,
In welcher wir voll Schwindel leben;
Die Sonne hängt darin als Lampe; die Bilder aber und Gestalten
Sind wir, die dran vorüberschweben.

Du sahst die Welt, doch was im Weltenall
Zu deinen Augen kam, ist bloßer Schein.
Du sahst und hörtest viel, doch auch der Schall,
Wie ihn dein Ohr vernahm, ist bloßer Schein.
Von einem Ende dieser Welt zum andern
Trug dich dein Fuß;
Nun ruhst du aus, sinnst über manchen Fall —
Was darin wunderbar, ist bloßer Schein.



Faksimile einer Seite aus einer Handschrift der Gedichte des Nizami; 1410—11 n. Chr., im Brit. Mus. zu London. (Publ. of the Pal. Soc.)

Bei einer solchen Welt- und Lebensanschauung ist es mehr als begreiflich, wenn der Dichter seinem Leser schließlich folgende Maxime mit auf den Weg giebt:

Wir werden gestrichen aus dem Buch des Lebens,
Der Tod endigt Segen und Fluch des Lebens,
Sorg', daß nicht leer dein Becher wird;
Bedenk', daß zu Erde der Zecher wird!

Im Gegensatz zu dem philosophischen Freidenker Omar Chajjam bieten Ferideddin Attar und Dschelaleddin Rumi, von denen der erstere auch die Geißel, der andere die Nachtigall des beschaulichen Lebens genannt wurde, das getreue Bild persischer Mystiker, die die Vernichtung des Menschen in Gott und seine Fortdauer mit demselben als den höchsten Grad irdischer Heiligung in begeisterten Liedern priesen. Die Mystik trug jedoch schließlich auch in der Poesie, gleichwie im Leben, den Sieg über den freien Gedanken davon. Nur ein Ausgleich mit dem Leben selbst kam bei den folgenden Dichtern zu stande, die Theorie eines „göttlich heitern Genießens“, die auf der einen Seite Frühling, Nachtigall, Wein und Liebe, auf der andern Gott und den Himmel feierte. Der Tiefsinn und die Phantasie feierten wahre Orgien; die Reimkunst erschöpfte sich in zahllosen Metren, nur die einfache Form selbst wurde mißachtet. Aber zwei Dichter ragen doch aus der Fülle von schaffenden Geistern hervor, die mit der Einfachheit der Form auch wahrhaft poetisches Empfinden vereinigen: Saadi und Hafis. Gerade diese Vorzüge haben beiden aber auch die Hallen der Weltlitteratur erschlossen.

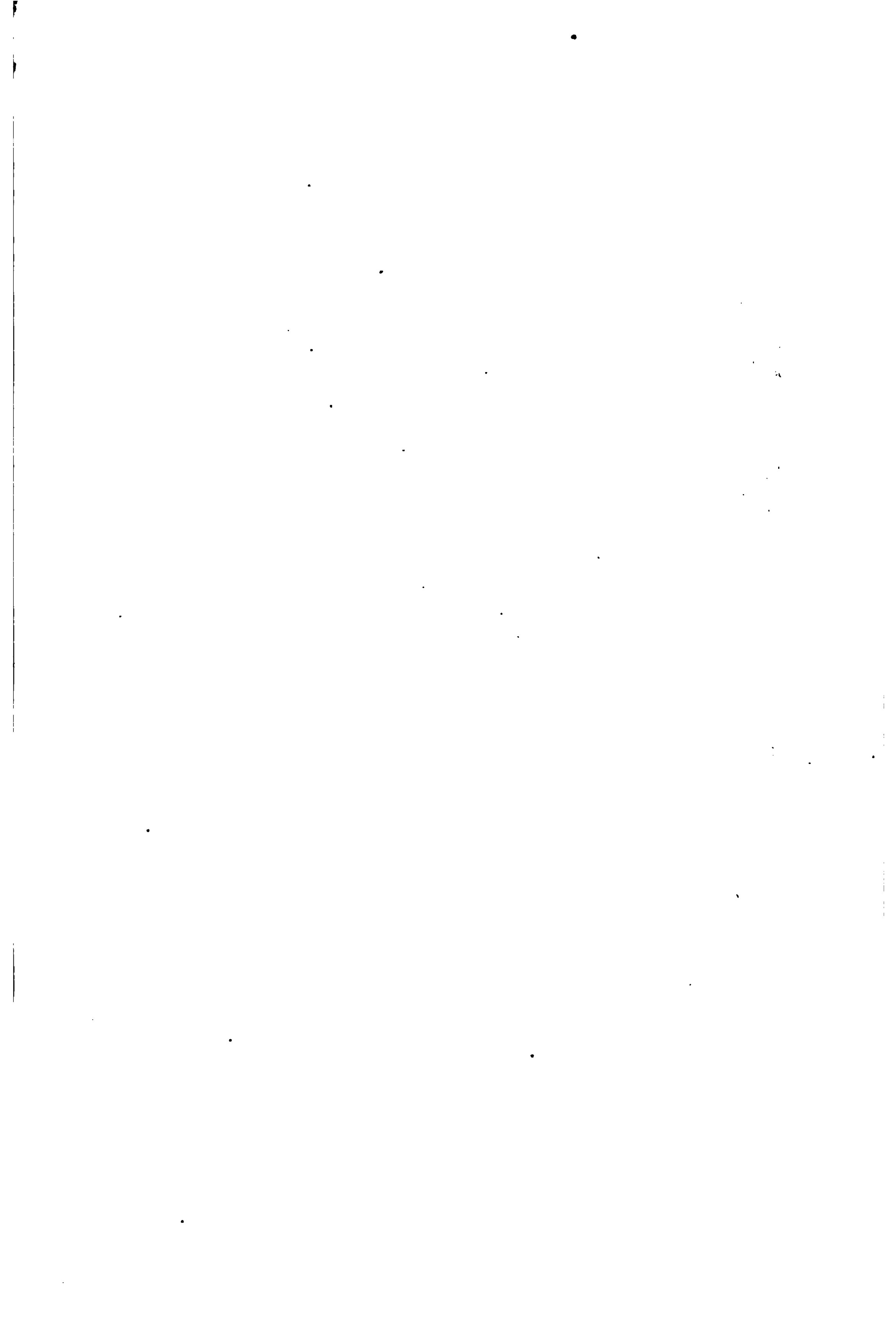
Saadi der Glückliche (1184 — 1291), überragte als lyrischer wie als didaktischer Dichter seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er ist zwar auch Mystiker und gehört mit den beiden oben genannten zu den Vertretern der heiligen Poesie, aber er ist aufgeklärt; er sieht die Dinge dieser Welt in ihrem wahren Lichte und weiß mit dem ruhigen Maß des Verstandes wie mit geläutertem Geschmack die Idee der Beschaulichkeit mit der des Lebensgenusses zu vereinigen. Seine Dichtungen enthalten einen Schatz menschlicher Lebensweisheit. Sein Diwan vereinigt Liebes- und Weinlieder mit moralischen Betrachtungen über Wert und Bedeutung des Lebens. Die moralisierende Tendenz ist namentlich seinen beiden gnomischen Lehrgedichten: „Gulistan“ (Rosengarten) und „Bostan“ (Fruchtgarten) aufgeprägt. Seine Ghaselen wurden im Orient „das Salzfaß der Dichter“ genannt und mehr als seine übrigen Dichtungen gefeiert. Der Realismus seiner Weltanschauung tritt in allen Gedichten mit maßvoller Klarheit zu Tage, und die moralische Idee geht aus dem Zusammenhang des Ganzen hervor, wie z. B. in den folgenden Versen aus dem „Bostan“:

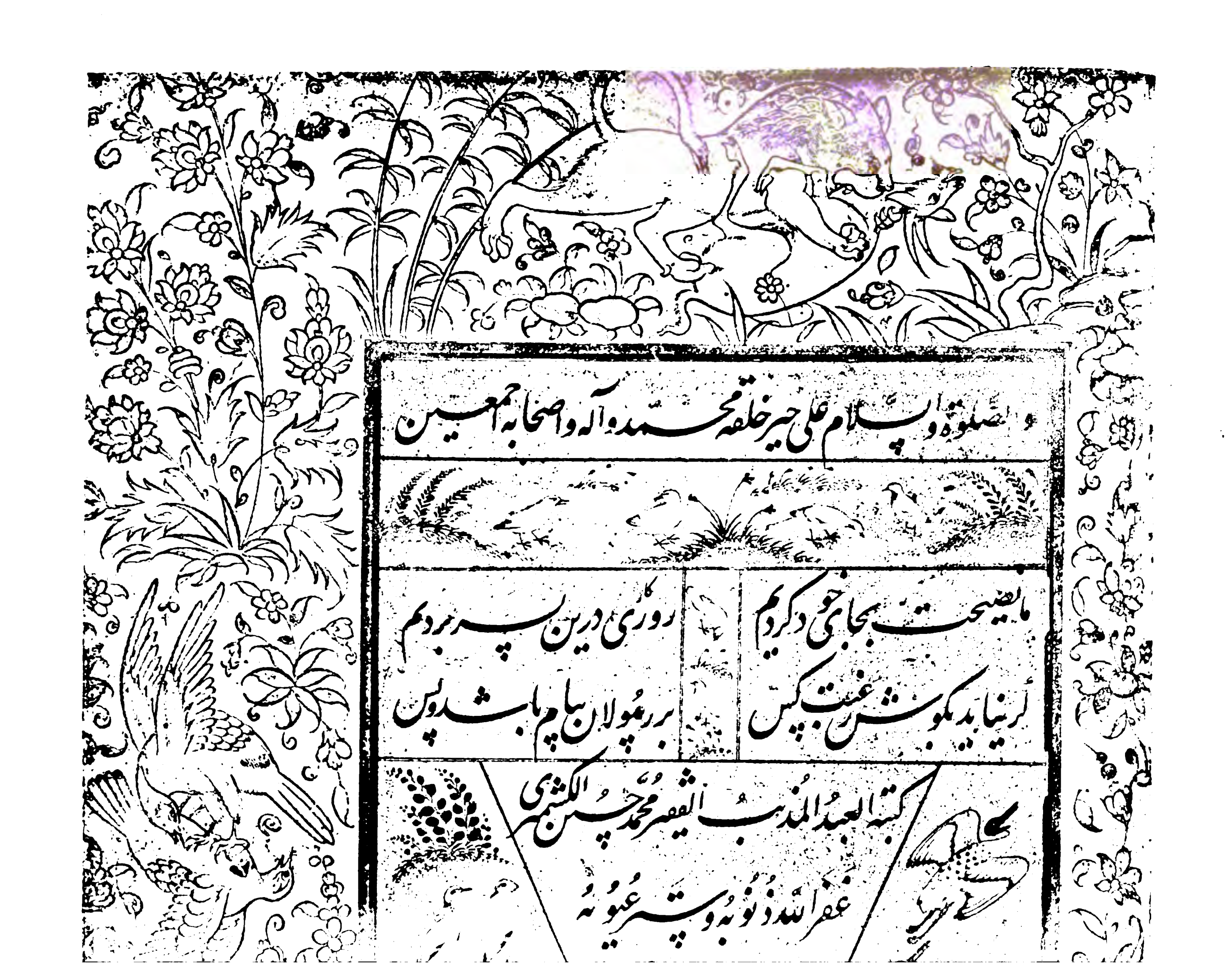
Zu jedem Wort, das die Beredten sagen,
Weiß Saadi auch ein Gleichnis vorzutragen.
Sahst du des Nachts in Feld und Fluren nicht
Ein Würmchen strahlen oft mit hellem Licht?
„O Würmchen, Licht der Nacht, sprach einer, sage
Warum kommst niemals du hervor bei Tage?“
Nun sieh, was aus dem lichten Haupt darnach
Das staubgeborne Feuerwürmchen sprach:
„Ich bin im Freien Tag und Nacht zu finden,
Doch vor der Sonne muß mein Licht verschwinden.“ —


بتی داشت بانوی مصر از رخام … برو معتکف بامدادان و شام
در آن لحظه رویش بپوشید و سر … مبادا که زشت آیدش در نظر
غم آلوده یوسف بکنجی نشست … بسر بر ز نفس ستمکاره دست
زلیخا دو دستش ببوسید و پای … که ای سست پیمان سرکش درآی
بسندان دلی روی درهم مکش … بتندی پریشان مکن وقت خوش
روان گشتش از دیده بر چهره جوی … که برگرد و ناپاکی از من مجوی
تو در روی سنگی شدی شرمسار … مرا شرم باید ز پروردگار
چه سود از پشیمانی آید بکف … چو سرمایهٔ عمر کردی تلف

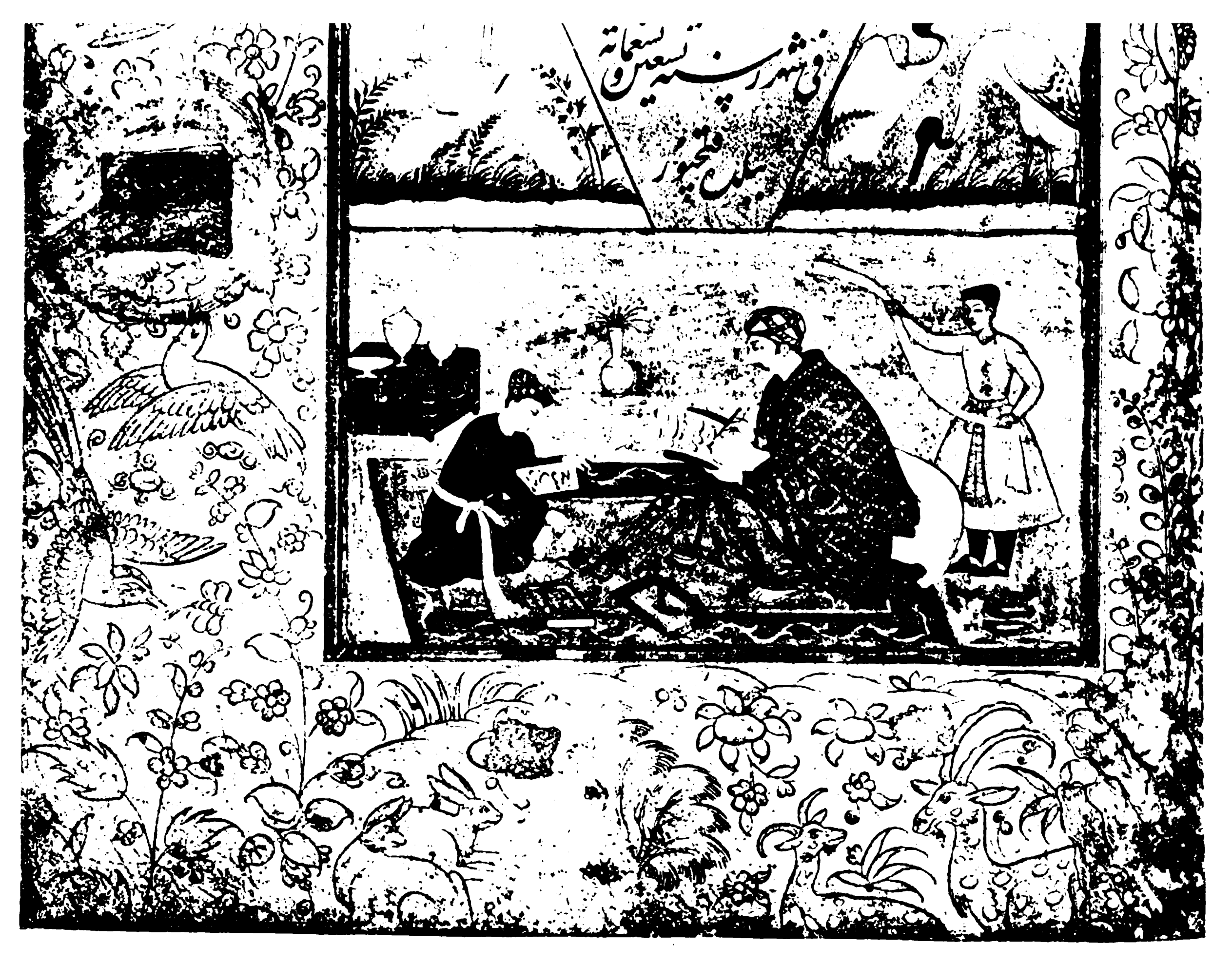
Eine Seite aus einer persischen Handschrift des „Bostan", Fruchtgarten des Saadi, vom Jahre 1629 n. Chr.

London, Brit. Mus. Verkleinertes Faksimile.





والصلوة والسلام علی خیر خلقه محمد و آله و اصحابه اجمعین
ما نصیحت بجای خود کردیم
روزگاری درین بسر بردیم
گر نیاید بگوش رغبت کس
بر رسولان پیام باشد و بس
کتبه العبد المذنب الفقیر محمد حسن الکشمیری
غفر الله ذنوبه و ستر عیوبه



Eine Seite aus einer persischen Handschrift des „Gulistan“, Rosengarten des Saadi, vom Jahre 1582 n. Chr.

Bibl. d. kgl asiat. Gesellsch. z. London. Verkleinertes Faksimile.



In dem kleinen Gedicht: „Von der Demut" tritt dagegen der gläubige Sinn des frommen Dichters hervor:

Aus Staub erschuf dich einst der Herr der Welt,
Drum falle, wie der Staub zu Boden fällt;
Nicht gierig, stolz, gewaltsam sei auf Erden:
Aus Staub bist du, darfst nicht zum Feuer werden.
Als stolzen Sinn des Feuers Glut gezeigt,
Hat demutsvoll der Staub sich tief geneigt;
Da jenes Hoffart, Demut der erwiesen,
Macht er zum Teufel jen's, zum Menschen diesen.
Ein Regentropfen fiel herab ins Meer,
Und staunte ob des Meeres Größe sehr!
„Was kann ich neben ihm zu sein noch meinen?
Fürwahr bei ihm muß ich ein Nichts erscheinen."
Indem er so verächtlich hielt sein Los,
Pflegt' ihn die Muschel still in ihrem Schoß,
Und nach und nach ließ ihn des Himmels Walten
Zur prächt'gen Königsperle sich gestalten.
Weil klein er war, stieg er zur Größ' empor,
Daß Sein ihm ward, klopft' er an Nichtseins Thor.

Nur da, wo er das große Mysterium der Liebe und die Wonnen des Frühlings feiert, zeigt auch Saadi eine orientalisch glühende Einbildungskraft. Verlockend perlt der Schaum im Lebenskelche; auf allen Fluren lacht des Frühlings Herrlichkeit; die Liebe, die Schönheit und der Wein laden zum fröhlichen Lebensgenuß ein. Da begeistert sich der Dichter zu frohen Liedern, in welchen er den Zauber der Liebe preist, ohne doch seiner höhern Bestimmung zu vergessen:

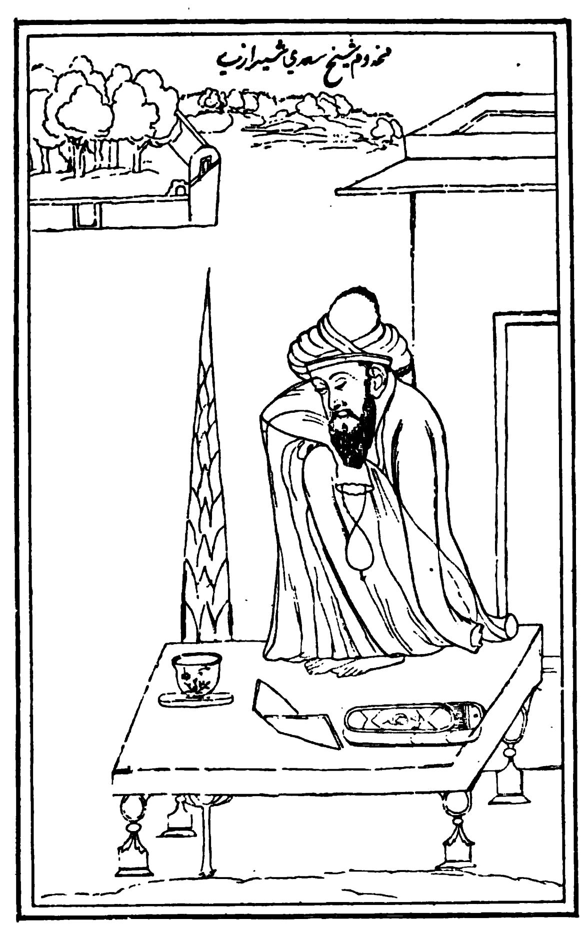
Ob sie schlage, ob sie heile Wunden,
Selig ist, wer Liebe hat empfunden,
Denn ob darbend, darbt er ohne Neid,
Da ihm Liebe Kraft zum Dulden leiht.
Bittern Wein der Sorge muß er nippen,
Doch, ob brennend, schweigen seine Lippen;

Denn er weiß, daß süßer Wein berausche,
Und wo Rosen, daß der Dorn auch lausche.
Gern ja leidet, wer des Liebsten denkt,
Süß wird Wermut, wenn ihn Liebe schenkt,
Und kein Sklave will aus diesen Ketten,
Und kein Wild aus diesem Garn sich retten.

Scheinbar Bettler in der Karawane,
Wirklich doch der Einsamkeit Sultane,
Sind — ob man verwirrt sie wähnt — die lieben,
Einzig treu dem rechten Pfad geblieben;
Wie die Kaaba, außen morsch, zerfallen,
Innen prächtig mit gewölbten Hallen;
Nicht wie Würmer, Tod in Flammen scheuend,
Nein, wie Falter, selbst der Glut sich weihend,
Schmachten sie, die Durstenden am Flusse,
Noch nach Liebe selbst im Liebeskusse!

Ihren Höhepunkt hat aber die persische Poesie nach allen Richtungen hin in Hafis (d. i. der gelehrte Kenner des Koran, im 14. Jahrhundert in Schiras lebend) erreicht. Er ist der wahre Dichter der Liebe und des Weins, der Sänger des Lebensgenusses und der funkelnden Lebensfreude, der heitern Weltanschauung und der unerschütterlichen Gemütsruhe. Die pantheistische Weisheit des Orients tritt in den Hintergrund; es öffnet sich eine große Moschee der Liebe, in der die Gläubigen der Schönheit und der Freude heilige Hymnen singen. Die Muse des Hafis ist mit Glück dem flatternden Schmetterling verglichen worden, der sich

lediglich an das rauschende Glück der Minute festgehangen, im Sonnenschein sich volltrinkend und in allen Düften des Lebens sich berauschend. Alle Dichter, die nach ihm den Lebensgenuß feierten, gingen auf ihn zurück, und auch Goethe hat seine Wahlverwandtschaft mit dem persischen Dichter durch das sinnigste Hineinleben in dessen Weltanschauung bekundet. Der Diwan des Hafis enthält mehr denn 700 Lieder, Hymnen und Elegien, die von den Persern über alles gefeiert, freilich auch in seltsamer Weise aufgefaßt und erklärt werden. So haben sie alles, was er vom Wein und der Liebe singt, allegorisch auf das Verhältnis des Menschen zu Gott bezogen, wie die Inder die Gitagowinda, Synagoge und Kirche das Hohelied allegorisch ausgelegt haben. Hafis war in der That ein Gläubiger, aber für ihn war auch das Leben ein Gottesgeschenk, in dem er die Seligkeit beglückter Liebe preist, die Wonnen wie die Schmerzen der Empfindung gleich dankbar anerkennt. Er selbst vergleicht seine liederreiche Seele dem Moschus, der nach persischer Anschauung aus geronnenem, mit tiefen Schmerzen abgesondertem Blute besteht. Aber wie aus dem altpersischen Epos, so weht uns auch aus der Poesie des Hafis ein Frühlingsodem des Naturempfindens an; der Dichter hat seine Seele begeistert in Natur und Wirklichkeit versenkt. Er singt, was er fühlt, und fühlt, daß das, was er singt, die Menschen ergreifen, erfreuen und trösten muß. So ist Hafis in Wahrheit der Sänger der Freude und des Lebens geworden, der sich selbst mit Recht dem Vogel auf der Flur vergleicht, welcher frei sein Lied hinausschmettert, der singt, weil er singen muß und kann:



Bildnis Saadis. (Journal asiatique.)

Wohl ist Hafis ein Schwätzer, Der Richtiges zu Markte bringt:	Wohl ist Hafis ein Sänger, Der immer nur dasselbe singt.

Doch darfst du ihm nicht sagen:
„Du, halte deinen Odem an!“
Geh auf die Flur und höre,
Wie's im Gebüsche singt und klingt!

Was hemmt dort dem Vogel
Die Triller- und Schmetterlust,
Die ihm, solang er lebet,
Aus ewig heller Kehle dringt?

Unermüdlich ist Hafis vor allem in der Aufforderung zum Genusse der Lebensfreuden und zum Verständnis der Welt im Wechsel ihrer Erscheinungen von Glück und Trauer.

O Herz, sei keinen Augenblick
Von Trunkenheit und Liebe leer!
Dann geh, du fühlst die Sorgenlast
Von Sein und Nichtsein nimmermehr.

Siehst lumpig du den frommen Mann,
Laß fremde Wege unbetreten!
Jedwede Andachtsrichtung ist
Viel besser als das Selbstanbeten.

Die Flauheit in der Religion
Bekundet ja ungläubige Leut';
Des Zechers Art erfordert auch
Viel Eifer und Beweglichkeit.

Siehst du nur Tugend und Verstand
An dir, so bleibst du dumm dabei;
Doch sag' ich dir: Vergiß dich selbst!
So wirst du fessellos und frei.

Leere bei dem Fest des Lebens
Einen Becher oder zwei
Und begehre nicht zu gierig,
Daß die Lust beständig sei.

Herz, die Jugend schwand und keine
Lebensrose pflücktest du:

Wende nun dich, greiser Scheitel,
Gutem Ruf und Namen zu.

Frage um geheime Dinge
Nur der trunk'nen Zecher Schar!
Dem erhabnen Frömmler mangelt
Diese Kunde ganz und gar.

Die frische Triebkraft der persischen Poesie schien mit Hafis erschöpft zu sein. Was nach ihm kommt, trägt mehr den Stempel der Reflexion und der Nachahmung. Es beginnt eine Periode der didaktischen Dichtung, als deren namhaftester Vertreter Dschami (1414—1492) erscheint, der noch einmal alle Richtungen der persischen Poesie in seinem Diwan zusammenfaßt. Auch er besingt die berühmten Liebespaare Jussuf und Suleika, Medschnun und Leila, auch er erzählt die Siegeszüge Iskanders, aber es fehlt ihm die Natürlichkeit der alten Epiker und die Frische der vorhergegangenen Lyriker. Er steht auf einem moralischen Standpunkt und beurteilt von diesem aus die Erscheinungen des Lebens und die Thaten der Geschichte. In seinem „Rosenkranz der Gerechten“ erzählt er auch die bekannte Legende von Mohammed und dem alten Weibe in folgender für den Grundton seiner Dichtung bezeichnender Weise:

Ein altes Weib sprach zum Propheten:
Sei mir gesegnet mit Gebeten!
Am jüngsten Tage, wo das Paradies
Geschmücket wird mit goldnem Kies,
Zum Freudensitze hoch und rein
Gehn alte Weiber, wie ich, ein?

„Behüte Gott, daß Edens Garten
Der alten Weiber sollte warten!
Nur junge Schöne blühen drin
Mit Knospenmund und Silberkinn.“

Als dies das alte Weib vernahm,
Der Schmerz die Sprache ihr benahm.

Dann fing sie an ein lautes Stöhnen
In wehmutsvollen Klagetönen
Und fröhlich sagt ihr der Prophet:
„Damals kein altes Weib besteht,
Sie werden alle wieder jung
Durch Paradiesesreinigung
Und mit der Jugend kehrt zurück
Der Hoffnung und der Liebe Glück.“

Dschami ist maßgebend geworden für die Poesie seines Volkes, die fortan in den von ihm eingeschlagenen Bahnen einherging, ohne bis auf die Gegenwart ein neues und belebendes Element in sich aufzunehmen. Nur eine

Nachblüte erlebt die Hafisische Lyrik noch in Feifi (1556—1605), der den Pantheismus der orientalischen Weltanschauung mit der persischen Mystik und der Idee behaglichen Lebensgenusses in seinen Gedichten zu vereinigen suchte. Auch er griff auf die alte epische Überlieferung zurück und brachte die indische Sage von Nal und Damajanti in ein großes Kunstepos. Zwei große epische Gedichte, das „Schahinschah-nameh“ (Buch der Könige), das die neueste Geschichte Persiens in Versen erzählt, und das „George-nameh“ von Firos ben-Kaus, das die Eroberung Indiens durch die Engländer feiert, sind die einzigen bedeutenden Werke, die die moderne persische Poesie aufzuweisen hat, welche sich ausschließlich nur in Nachahmungen der alten Meister bewegt.

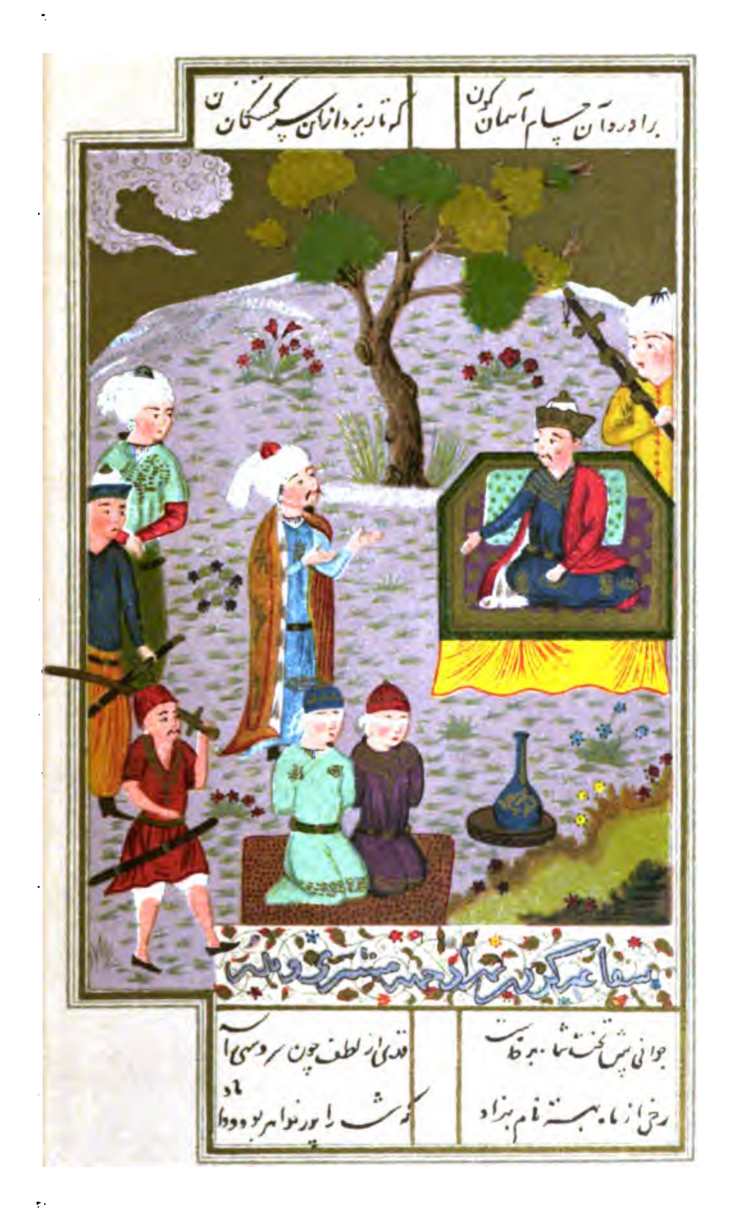
Die Perser sind wohl das einzige orientalische Volk, welches auch die dramatische Poesie gepflegt hat. Ihre Stücke sind ebenso wie ihre Romane nur Ausschnitte aus der überreichen indischen Fabel- und Märchenlitteratur, die von den ältesten Tagen bis auf die neue Zeit bei ihnen blühte, und welcher auch das berühmte Gedicht von den „Liebschaften Jupiters mit der Sonne“ aus dem 16. Jahrhundert angehört, von dem hier eine schon wegen ihrer kunstvollen persischen Miniaturbilder charakteristische Seite mit neupersischen Schriftzügen (thaalik) reproduziert ist.

Die persische Litteratur hat einen eigentümlichen Entwickelungsgang durchgemacht. In ihrer ersten Periode hat sie die arabische erheblich beeinflußt, in ihrer zweiten ist sie dem Einflusse dieser unterworfen. Sie erscheint als eine Vermittlerin zwischen der arischen und semitischen Poesie, deren charakteristische Eigenschaften sie miteinander zu verschmelzen sucht. So bildet sie selbst ein eigenartiges Element in der Geschichte der Weltpoesie, welcher sie Aufgaben zugewiesen und Anregungen gegeben hat, die lange noch fortwirkten, nachdem kein Sangeston mehr in Schiras zu vernehmen war.



Grab Saadis bei Schiras.





LITH. u. DRUCK TH. EISMANN — G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

AUS EINER HANDSCHRIFT DES PERSISCHEN GEDICHTES:
MUHR OUA MUSCHTARY: DIE LIEBSCHAFTEN JUPITERS MIT DER SONNE (16. JAHRH.).
PARIS, NATIONAL-BIBLIOTHEK. ORIGINALGROSSES FAKSIMILE.



Die Türkei.

Die Litteratur der Türken ist keine originale; sie ist in enger Anlehnung an die persische, aber auch an die arabische entstanden und besteht also zum großen Teile aus Nachahmungen oder Übersetzungen. Die Türken halten die Zeit der Regierung Solimans II. und seiner Nachfolger, also das 15. und 16. Jahrhundert, für die Blütezeit ihrer Litteratur; diesen großen Fürsten preisen sie in all ihren Liedern und Schriften am höchsten. Der Historiker ihrer Litteratur zählt mehr als 2000 Namen von osmanischen Dichtern und Dichterinnen auf, von denen jedoch nur wenige berechtigten Anspruch auf diesen Ehrentitel erheben dürften.

So ist der Umfang der türkischen Litteratur ein sehr bedeutender. Entspräche diesem Umfang auch nur halbwegs der Wert dieses Schrifttums, so stünde die Poesie der Osmanen in erster Reihe. Dies ist aber nicht der Fall. Wie ihre Sprache, die dem ural-altaischen Sprachstamme angehört, später mit arabischen und persischen Elementen durchsetzt wurde (die eigentliche Litteratursprache ist das Rumelische oder Osmanli), so hat sich auch ihr geistiges Leben ausschließlich unter dem Einfluß der mohammedanischen Kultur in Arabien und Persien entwickelt. Seine Blüte fällt natürlich in die Zeit, da ihre Sultane die Beherrscher aller Gläubigen, die Schirmherren des Islam wurden. Vorher schon blühte in Innerasien das geistige Leben unter den Uiguren, dem ältesten Türkenstamm, der von China und später von Persien sein Wissen empfing und eine reiche Empfänglichkeit für höhere Kultur hatte. Er huldigte zuerst der Lehre Zoroasters, dann dem Buddhismus, endlich dem Islam. Was noch von uigurischem Schrifttum erhalten, trägt schon mohammedanische Spuren an sich und ist zur Verherrlichung des Islam geschrieben, wie das berühmte Werk: „Die Lebensbeschreibungen frommer Muselmänner,“ welches sich noch in uigurischer Schrift mit den Bildern, die ein frommer Sinn den alten Legenden verlieh, erhalten hat.

Aber auch in der türkischen Litteratur war es vornehmlich das religiöse Bedürfnis, welches eine nationale Litteratur schuf. Schon der erste Dichter Aaschick (1332) hat in seinem Diwan die poetischen Mystiker, vor allem Dschelaleddin Rumi, nachgeahmt. Seinem Beispiel folgten auch die anderen. Achmadi (1412) versuchte in seinem „Iskander-nameh“ in nahezu dreitausend Distichen eine episch-didaktische Darstellung der ganzen Geschichte des Orients, seiner Philosophie und Mystik zu geben, die sich auf die Epen Nizamis und Firdusis stützte, ohne die Vorbilder je erreichen zu können. Andere suchten wieder die persischen Lyriker nachzuahmen, wie Nedschati (1508), Sati u. a. Der fruchtbarste Poet der

Türken war sicher Lami'i (1531), der gleichfalls unter dem Einflusse Nizamis stand; als der beste lyrische Dichter gilt Baki (1526—1600); dem europäischen Geschmack entspricht aber wohl am meisten der anmutige Sänger der romantisch-allegorischen Dichtung „Gül und Bülbül" (Rose und Nachtigall) Fazli (1563).

Die Stoffe der osmanischen Poesie sind demgemäß auch dieselben wie in der persischen Litteratur: Das Lob des Weins, die Verherrlichung der Liebe, der Preis des Frühlings. Ein Frühlingslied von Nedschati klingt also aus:

Wieder erheitert der Frühling die Welt,
Wie die gekränkten Verliebten Genuß.
Wie die Äonen, so kreiset der Becher,
Schlage den kreisenden ja nicht in Wind!
Tulpen versehn sich mit Theriak in Büchschen,
Seit sie die Bäche als Schlangen gesehn.
Um sich Cypressen zu Füßen zu legen,
Drehet im Garten sich wirbelnd die Flut.
Neu ist die Welt mit dem Glücke vermählt,
Liebe regiert, der Messias ist da.
Mögen sie dauern, die Tage der Wonne
Wie die Regierung Chosrews und Dschemschids,
Sultan Mohammeds, des edelsten Königs,
Welcher die Kronen der Erde verleiht;
Zahllos die Heere, wie Sterne am Himmel,
Während die Sonne den Bügel ihm hält,
Welchem zur Rechten das Schicksal gehorchet,
Welchen zur Linken bedienet die Welt.

Der Schluß des Gedichts mag zugleich als eine charakteristische Probe für den überschwenglich panegyrischen Ton gelten, den die Lyrik schon in jener Periode angeschlagen und der durch die ganze osmanische Poesie bis auf die neue Zeit hindurchklingt. Dieser panegyrische Ton ist aber nicht in der glühenden Phantastik, sondern in der knechtischen Gesinnung des Volkes begründet. Er ist von den neueren Poeten sogar bis zur höchsten Stufe der Ausschweifung erhoben worden, so daß dem gebildeten Sinn das Verständnis sowohl wie das Interesse für diese poetische Knechtsgesinnung vollständig abgehen muß.

So sind eigentlich nur die Liebes- und Trinklieder der Osmanen von wahrhaft poetischen Gedanken erfüllt. Einer ihrer frischesten Dichter ist Kjami, dessen Trinklied hier folgen mag:

Sei das Glas zerbrochen,
Wenn nur bleibt die Flasche ganz!
Sei die Hand zerstochen,
Faßt sie nur den Becher ganz!
Bringe mir den Becher,
Schenke, angefüllt mit Wein.

Frei sei es dem Zecher,
Mit der Rebe frei zu sein.
Zünd' den Docht der Herzen
Vor dem Schrein der Schönheit an,
Daß sie dir als Kerzen
Leuchten auf der Liebesbahn.

Einer der sinnigsten Dichter der Liebe ist freilich ein Kaukasier, der in dem kaukasischen Türkisch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gesungen, Keschisch-Oglu. Die Geliebte seines Herzens feiert er also:

Schön ist das Mädchen, das ich meine,
Das mich so hoch beseligt hat.
Von allen Dirnen gleicht ihr keine
Im Hochgebirg des Ararat.

O daß ihr Gott das Glück vergelte,
Das mir ihr Mund gegeben hat!
Schwarz ist ihr Auge wie die Zelte
Im Hochgebirg des Ararat.

Es gleicht ihr Gang dem jungen Rehe
Auf einsam steilem Waldespfad,
Die Brust dem frischgefallnen Schneee
Im Hochgebirg des Ararat.

Der Busen fest wie Apfelsinen,
Der Mund ein rosig Wonnebad,
Süß wie der Honig von den Bienen
Im Hochgebirg des Ararat.

Dem Lockenhaar entsteigen Düfte,
Frisch wie der Duft vom Rosenblatt,
Beim Hauch der warmen Frühlingslüfte
Im Hochgebirg des Ararat.

O keine andere erkiese,
Keschisch Oglu, an ihrer Statt!
Sie macht das Land zum Paradiese
Im Hochgebirg des Ararat.

Die Abhängigkeit der Osmanen von Arabern und Persern tritt selbstverständlich am klarsten in ihrem religiösen Denken hervor. So hat der Sufismus, die Mystik des mohammedanischen Orients, der den Koran allegorisch auszubeuten suchte und ein freies Denken über das individuelle Sein und die Gottesidee anbahnte, auch unter ihnen seine treuen Anhänger, seine begeisterten Anhänger in der Dichtung wie in der Prosa gefunden. Die sufistischen Dichter, sowohl unter den Arabern und Persern wie unter den Osmanen, zeichnen sich durch Tiefe der Gedanken, Wärme der Empfindung und Bilderreichtum aus. Ihrem Kreise gehörte sicher auch der unbekannte Dichter des folgenden Lieds an:

Es stritten miteinander
Ein Denker und ein Derwisch
Und schmählich unterlegen
Ist bald genug der Derwisch;
Denn mißlich ist das Streiten
Mit der Philosophie.

Allein es hat der Derwisch
Doch Recht behalten — wie?
Er ballte seine Fäuste
Und prügelte den Denker,
Daß der um Gnade schrie;
Denn so an allen Orten

Wird stets der Glaube fertig
Mit der Philosophie.

Der Denker ging, dem Kadi vorzuklagen,
Daß ihm der Derwisch Arm und Bein zerschlagen.
Der Kadi sprach: „Du dämpfe deinen Trutz!
Da kann man nichts als schweigen und ertragen;
Denn nehm' ich die Philosophie in Schutz,
Werd' ich und du vom Volke totgeschlagen."

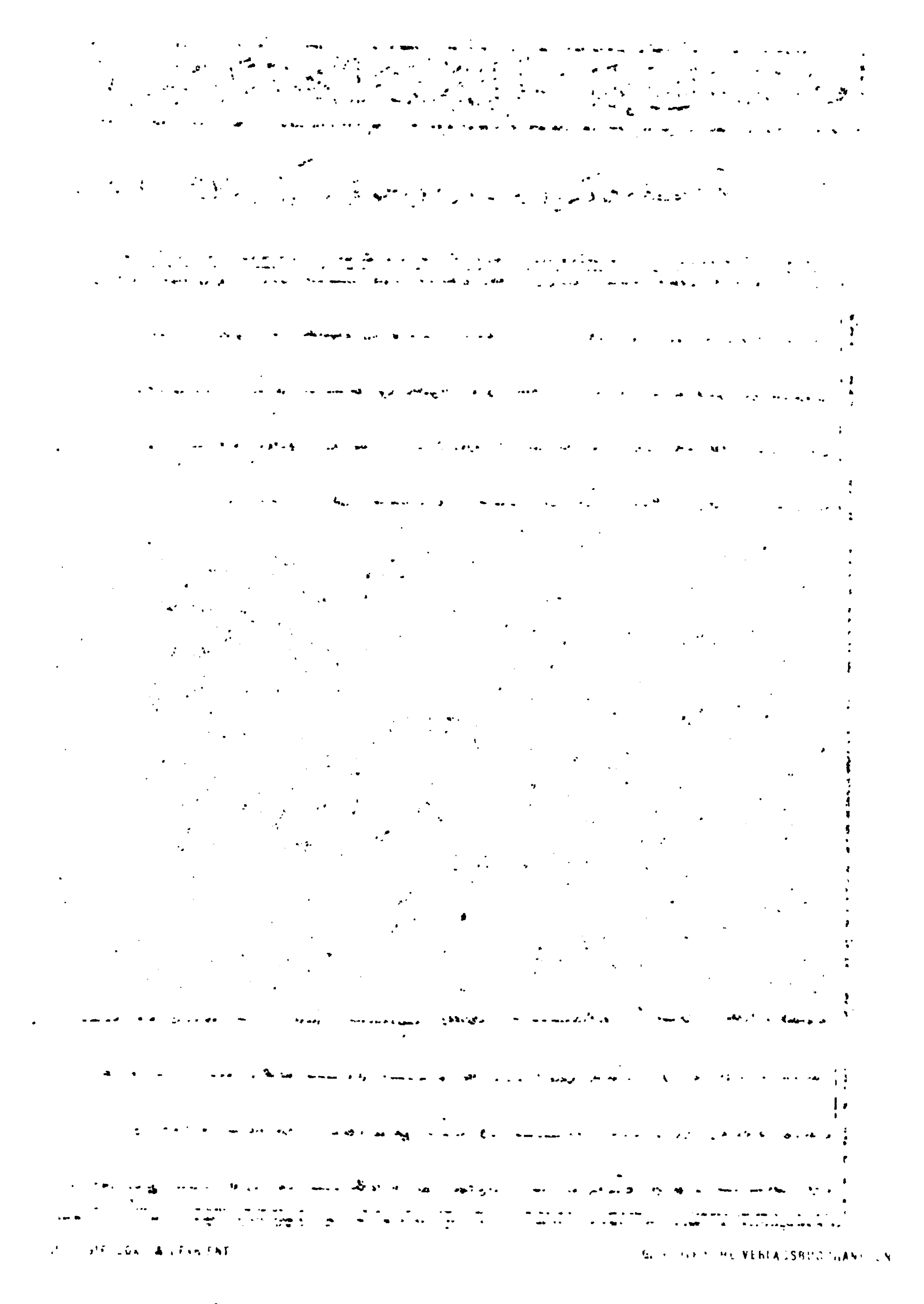
Wir müssen in die Blüteperiode der osmanischen Litteratur zurückgehen, wenn wir ihrer romantischen und didaktischen Poesie, die vielleicht den besten Teil ihrer schöpferischen Kraft ausmacht, Aufmerksamkeit schenken wollen. Als das älteste Erzeugnis dieser, wie bei allen Orientalen so auch bei den Türken überaus beliebten Dichtungsgattung ist das „Baz-nameh" (Falkenbuch) aus dem 14. Jahrhundert anzusehen. Derselben Zeit gehört wohl auch der osttürkische Volksroman: „Die Fahrten des Sajjid-Batthâl" an, der neben dem Schelmenroman „Lataif-i Chodsha Nasr-ed-Din" (die Abenteuer und Schwänke Nasreddins) das Bedeutendste ist, was die türkische Erzählungslitteratur aufzuweisen hat. Nasreddin ist ein osmanischer Eulenspiegel, dessen Schnurren und Abenteuer in manchem Zuge mit denen des deutschen verwandt sind. Er war lange der Hofnarr des Mongolenfürsten Timur und zeigt in seinen Schwänken und Witzen ein gesundes natürliches Empfinden und jene verschlagene Listigkeit, die schon die Beduinenpoeten der Wüste als eine orientalische Tugend zu preisen pflegten. Eines der seltsamsten Werke dieser Gattung ist der poetische Roman „Suleiman-nameh" von Firdusi dem Langen, der in vierzig Riesenbänden die romantische Geschichte

seines Vaterlandes besungen hat. Im Vordergrunde seiner Darstellung stehen, wie in allen orientalischen Epen, der weise Salomo und der große Alexander. Um sie dreht sich die Axe der Weltgeschichte wie der Dichtung. Das Werk ist, wie schon sein Name andeutet, zum Preise des Sultans geschaffen, der die Sonne seiner Gunst über den Dichter leuchten ließ.

Auch die moderne türkische Dichtung ist im wesentlichen höfische Poesie, die in ihrem panegyrischen Ton die Vorgänger womöglich noch überragt und den ganzen Wortvorrat der Sprache zum Ruhme der Sultane erschöpft. Die Türken feiern in Pertew Pascha ihren Dichterfürsten, in der Dichterin Leila ihre beste Sängerin, in Sufi Ghalib den hervorragendsten epischen Dichter; aber weder diese noch die Scharen der ihnen nachfolgenden Sänger haben einen neuen Ton anzuschlagen, eine neue Richtung anzubahnen auch nur schüchtern versucht.

So bewegt sich die ottomanische Dichtung länger als ein halbes Jahrtausend in den gleichen Bahnen, ohne daß es ihr beschieden gewesen wäre, auch nur einen Dichter hervorzubringen, der in dem Pantheon der Weltpoesie Aufnahme hätte finden können. Die Überschwenglichkeit, die ihr eigen, hat auch ihre Beurteiler ergriffen, von denen einer Baki nach Hafis und Motenebbi als den größten lyrischen Dichter des Orients feiert. Die Litteraturgeschichte kann dieses Urteil nicht unterschreiben; sie sieht in der gesamten türkischen Dichtung nur einen schwachen Nachhall orientalischer Poesie ohne die Innigkeit der persischen, ohne die Kraft der arabischen Dichtung.

Mit der ottomanischen Poesie schließt der Kreis der orientalischen Dichtung ab, die einerseits von den Indern zu den Persern, von diesen zu den Arabern, von beiden zu den Türken, anderseits von den Ägyptern und Babyloniern zu den Hebräern übergegangen, welch letztere am Schlusse der alten Zeit gleichsam als die Vermittler in der Weltlitteratur erscheinen, indem sie das religiöse Hoffen, den philosophischen Gedanken und die poetische Empfindung aller Völker des Orients auf die Höhe einer Weltanschauung erhoben, von der aus die orientalische Kultur in späteren Neubildungen den wesentlichsten Einfluß auf die Bildung des Abendlandes, ja auf das Geistesleben der gesamten Menschheit üben sollte.



[illegible] ER LOA[illegible] & [illegible]FRN[illegible]ENT [illegible] VERLAGSBU[illegible]HAN[illegible]

A[illegible]S EINE[illegible] HANDS[illegible]R[illegible]FT DER UI[illegible]R[illegible]SCHEN WE[illegible]KES[illegible]

[illegible] MAHOMETS UND DIE LEBEN[illegible]BES[illegible] [illegible]NGEN FROMMER MUSELMÄN[illegible]R, 1[illegible] JAHRH.

[illegible] NA[illegible]ONAL[illegible] [illegible]NERT S[illegible] [illegible]SPIELE.

[illegible] hingen [illegible] Im Vordergrunde [illegible] [illegible] der weise Salomo und der [illegible] Alexander [illegible] der Weltgeschichte [illegible] der Dichtung. [illegible] Werk ist [illegible] Dichter, zum Preise des Sultans [illegible] schaffen, der die [illegible] Dichter leuchten ließ.

[illegible] moderne türkische Dichtung ist im wesentlichen [illegible] Poesie [illegible] [illegible] Tor die Vorgänger womöglich noch überragt und [illegible] der Sprache zum Ruhme der Sultane erschöpft. Die [illegible] Pascha [illegible] Dichterfürsten, in der Dichterin Leila [illegible] Ghalib den hervorragendsten epischen Dichter; [illegible] die Scharen der [illegible] nachfolgenden Sänger haben einen [illegible], eine neue Richtung anzubahnen [illegible] schul[illegible]

[illegible] betrachtet die [illegible]manische Dichtung [illegible] als ein [illegible] in den [illegible], ohne daß es ihr beschieden [illegible] Dichter [illegible], der in dem Pantheon [illegible] können. Die Überschwenglichkeit, die [illegible] ihre [illegible] ergießt, von denen einer [illegible] und [illegible] den größten türkischen Dichter des Orients feiert. Die Literaturgeschichte [illegible] dieses Urteil nicht [illegible]; sie sieht in der gesamten türkischen Dichtung nur einen [illegible] orientalischer Poesie [illegible] die Innigkeit [illegible], ohne die Kraft der [illegible] Dichtung.

[illegible] ottomanischen Poesie schließt der Kreis der orientalischen Dichtung [illegible] von den Indern zu den Persern, von diesen zu den [illegible], [illegible] andrerseits von den [illegible] und [illegible] zu [illegible], durch letztere am Schlusse der alten [illegible] [illegible]literatur erscheinen, indem sie das [illegible] und die poetische Empfindung der Völker des [illegible] Weltanschauung erhoben, von der [illegible] orientalische [illegible] den wesentlichsten Einfluß [illegible] [illegible] Geistesleben der gesamten Menschheit üben [illegible]

وصول النبي صلى الله عليه وسلم الى البحر الابيض الذي في نواحيه ملائكة كثيرة

حضرت رسالت پناه عليه السلام آق دکزکه واروب اطرافده جوق ملائکه وار ایردی اول محلده



LITH. U. DRUCK GIESECKE & DEVRIENT. G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

AUS EINER HANDSCHRIFT DES UIGURISCHEN WERKES:

DIE WUNDER MAHOMETS UND DIE LEBENSBESCHREIBUNGEN FROMMER MUSELMÄNNER. 15. JAHRH.

PARIS, NATIONAL-BIBLIOTHEK. VERKLEINERTES FAKSIMILE.

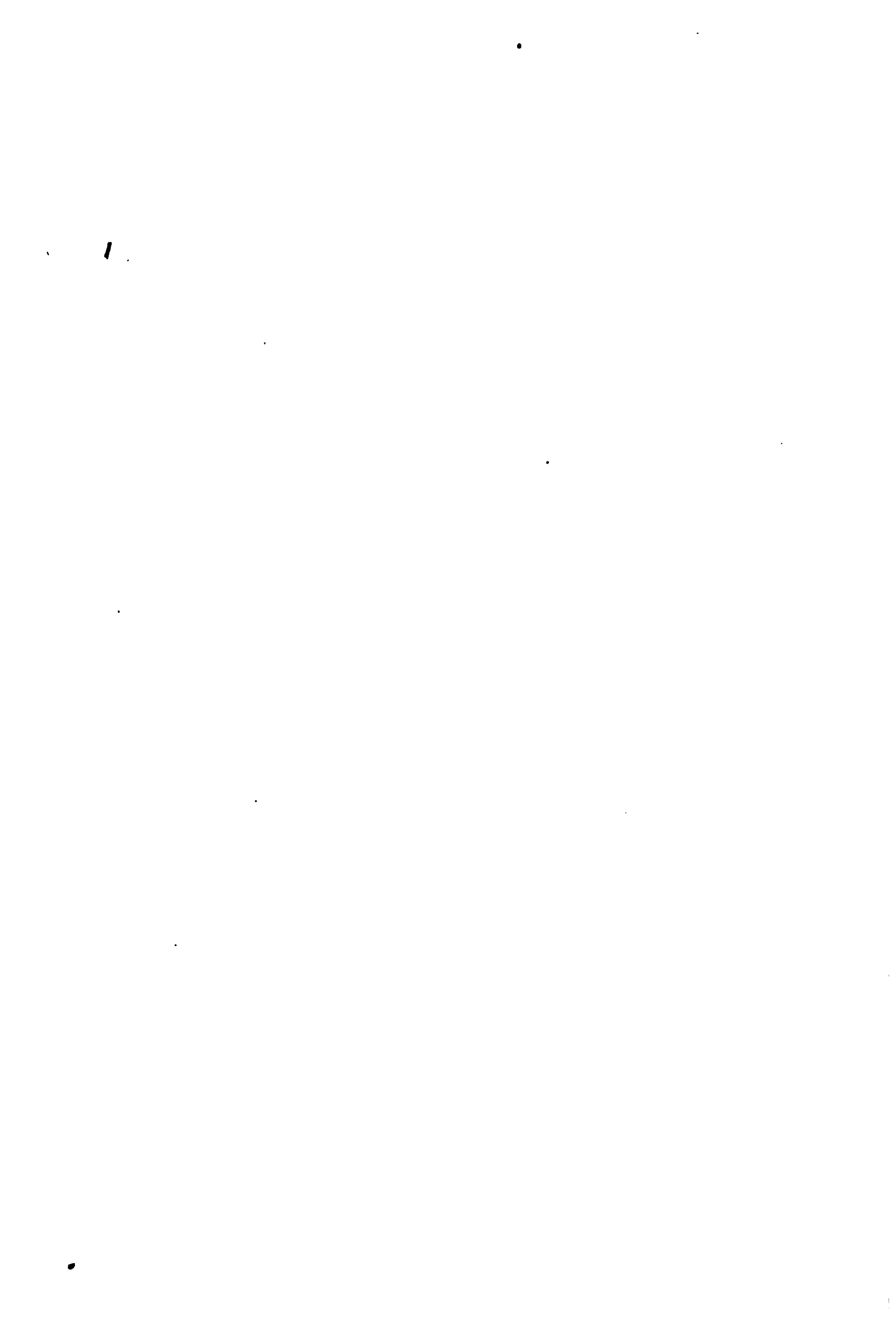
Anhang.

Die Naturvölker.

Wenn es wahr ist, daß der erste Mensch auch der erste Dichter gewesen, insofern der Aufschrei des bewegten Gemütes in Freud und Leid sein Reden zu poetischer Sprache erhoben hat, so ist es selbstverständlich, daß auch die rohen Naturvölker und die halbgeschichtlichen Kulturvölker, welche sich von diesen nicht allzusehr unterscheiden, ihre Poesie haben, und ebenso selbstverständlich, daß auch die Stimmen dieser Dichtung nicht fehlen dürfen im Tempel der Weltpoesie. Lange bevor die Völker eine Schrift kannten, besaßen sie Schätze poetischer Gedanken und reiche Sammlungen von Hymnen und Gedichten, die sich von Mund zu Munde, von Generation auf Generation Jahrhunderte lang fortpflanzten, ehe sie zur Niederschrift gelangten.

Der Ursprung alles dichterischen Empfindens war auch bei den Naturvölkern zunächst der religiöse Gedanke. Dieser hatte seine Wurzel in dem Forschen nach der „Ursache aller Ursachen", in dem Ahnen einer höhern Macht, in der Verehrung dieser Macht. Die Erde unter ihm zeigte dem Menschen das Maß seiner Kräfte, der Himmel über ihm jene Urkraft, vor der er sich beugen mußte. So entstand die Vorstellung von Göttern. Mit dieser verband sich schon auf den ersten Stufen menschlicher Gesittung der Kultus der Ahnen, der Verstorbenen. Aber nicht bloß das religiöse Gefühl rief poetische Empfindungen hervor, sondern auch das Leben selbst, der Verkehr der Menschen untereinander, das Gefühl der Liebe, die Freude an dem erwachenden Naturleben im Frühling, die Klage um den Tod in der Natur wie im Einzelleben, der Mut vor der Schlacht, das Frohgefühl nach dem Siege.

Alle diese Äußerungen poetischen Empfindens treffen wir sowohl bei den Naturvölkern, die völlig geschichtslos Jahrtausende dahindämmern, wie bei den halbgeschichtlichen Völkern mit einer nicht ausgebildeten oder wieder untergegangenen Kultur, die jedoch im Entwickelungsgang der Weltgeschichte kein organisches Element bilden. Hat auch keine dieser beiden Völkergruppen ein Werk hervorgebracht, welches der Weltlitteratur angehört, so finden wir doch fast bei allen Ansätze dichterischen Empfindens, Anläufe zur Gestaltung und Ausbildung geistigen Lebens, Versuche, das religiöse und geschichtliche Sein im Liede zu verklären, Ideen und Ideale, die auf eine gewisse Empfänglichkeit und Entwickelungs-



Anhang.

Die Naturvölker.

Wenn es wahr ist, daß der erste Mensch auch der erste Dichter gewesen, insofern der Aufschrei des bewegten Gemütes in Freud und Leid sein Reden zu poetischer Sprache erhoben hat, so ist es selbstverständlich, daß auch die rohen Naturvölker und die halbgeschichtlichen Kulturvölker, welche sich von diesen nicht allzusehr unterscheiden, ihre Poesie haben, und ebenso selbstverständlich, daß auch die Stimmen dieser Dichtung nicht fehlen dürfen im Tempel der Weltpoesie. Lange bevor die Völker eine Schrift kannten, besaßen sie Schätze poetischer Gedanken und reiche Sammlungen von Hymnen und Gedichten, die sich von Mund zu Munde, von Generation auf Generation Jahrhunderte lang fortpflanzten, ehe sie zur Niederschrift gelangten.

Der Ursprung alles dichterischen Empfindens war auch bei den Naturvölkern zunächst der religiöse Gedanke. Dieser hatte seine Wurzel in dem Forschen nach der „Ursache aller Ursachen", in dem Ahnen einer höhern Macht, in der Verehrung dieser Macht. Die Erde unter ihm zeigte dem Menschen das Maß seiner Kräfte, der Himmel über ihm jene Urkraft, vor der er sich beugen mußte. So entstand die Vorstellung von Göttern. Mit dieser verband sich schon auf den ersten Stufen menschlicher Gesittung der Kultus der Ahnen, der Verstorbenen. Aber nicht bloß das religiöse Gefühl rief poetische Empfindungen hervor, sondern auch das Leben selbst, der Verkehr der Menschen untereinander, das Gefühl der Liebe, die Freude an dem erwachenden Naturleben im Frühling, die Klage um den Tod in der Natur wie im Einzelleben, der Mut vor der Schlacht, das Frohgefühl nach dem Siege.

Alle diese Äußerungen poetischen Empfindens treffen wir sowohl bei den Naturvölkern, die völlig geschichtslos Jahrtausende dahindämmern, wie bei den halbgeschichtlichen Völkern mit einer nicht ausgebildeten oder wieder untergegangenen Kultur, die jedoch im Entwickelungsgang der Weltgeschichte kein organisches Element bilden. Hat auch keine dieser beiden Völkergruppen ein Werk hervorgebracht, welches der Weltlitteratur angehört, so finden wir doch fast bei allen Ansätze dichterischen Empfindens, Anläufe zur Gestaltung und Ausbildung geistigen Lebens, Versuche, das religiöse und geschichtliche Sein im Liede zu verklären, Ideen und Ideale, die auf eine gewisse Empfänglichkeit und Entwickelungs-

fähigkeit für höhere Kultur hinweisen. Alle haben eine Sprache, fast alle eine Schrift erfunden und gebraucht, alle haben Lieder, manche sogar dramatische Spiele und epische Gedichte, in denen ihre Mythen sich krystallisiert haben.

Eine kurze Wanderung durch das Reich der Naturpoesie dieser passiven Völker wird sich am passendsten der Darstellung der Menschenrassen anschließen, welche die Völkerkunde auf der Grundlage der bedeutendsten ethnographischen Forschungen festgestellt hat. Sie unterscheidet Australier, Papuanen, mongolenähnliche Völker, von denen der malayische Stamm, die Südostasiaten mit ihren einsilbigen Sprachen und einzelne Völkergruppen im Norden der alten Welt, vor allem der ural-altaische Stamm, hauptsächlich in Betracht kommen, sodann die amerikanische Urbevölkerung, von welcher die Inkas in Peru und die Azteken in Mexiko schon fast in die Reihe der Kulturvölker eintreten, während dagegen die Jägerstämme im nördlichen Festland und in Südamerika noch auf der untersten Stufe der Naturvölker stehen, ferner die Dravidas oder Urbewohner Vorderindiens, die Hottentotten und die Neger. Noch fehlt es an einer geordneten Sammlung der Lieder dieser Naturvölker; aber es steht doch schon außer Frage, daß eine solche Sammlung einen überaus interessanten Beitrag zur Geschichte des menschlichen Geisteslebens bieten würde.

Die Bewohner des australischen Festlandes, die ihrer Körpermerkmale wegen eine besondere Gruppe bilden, verraten eine nicht geringe geistige Begabung. Was ihre Sprachbildung anbetrifft, so überragen sie viele andere Völker. Auch poetische Versuche und berühmte Dichternamen hat man bei ihnen gefunden; ihre Gesänge sind zwar oft roh im Inhalt, aber sie haben doch Ausdrücke, die im täglichen Verkehr nicht mehr vorkommen. Auf die Fixsterngruppen haben sie sogar hübsche Bildersagen gedichtet. „In der Milchstraße sehen sie eine Abspiegelung des Darlingstromes, an dessen Ufern ihre verklärten Abgeschiedenen Fischfang treiben; in den Magelhäesschen Wolken aber zwei alte Zauberinnen, die wegen ihrer Verbrechen an den Himmel geheftet wurden.“ Ihre intellektuellen Fähigkeiten sind keine geringen. Gleichwohl sind alle bisherigen Versuche, die Australier zu unterrichten und an ein seßhaftes Leben zu gewöhnen, fehlgeschlagen. Sie ziehen sich von den Europäern, wo diese ihnen begegnen, zurück und sind dem Untergang geweiht. Auf einer höhern Stufe stehen die australisch-asiatischen Papuas, eine Rasse, die am reinsten ihre Merkmale auf Neuguinea bewahrt hat. Ihre Sprache besteht aus ein- und mehrsilbigen Wurzeln und besitzt eine bedeutende Entwickelungsfähigkeit. Sie verehren ein gutes und ein böses Wesen, opfern aber nur dem guten Schutzgeist ihres Glaubens. Ihre höchste geistige Entwickelung hat die Rasse auf den Fidschi-Inseln erreicht, wo der gesellige Verkehr sogar das Bedürfnis nach einer gewissen Schrift erzeugt hat. Um dieses Bedürfnis zu befriedigen, bedienen sie sich langer Schnüre mit Knoten und Verschlingungen, um sich gegenseitig Nachrichten zu geben oder irgend einen Auftrag, den ein dritter überbringen soll, zu beglaubigen. Sie haben einen großen Reichtum an mythologischen Dichtungen, die in gebundener Rede und gereimt, sowie in einer gehobenen Sprache vorgetragen werden. Ein europäischer Reisender, der ihnen Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ erzählte, wurde von ihnen sehr verehrt. Der Glaube an eine

Fortdauer nach dem Tode ist bei ihnen so mächtig, daß er oft zu Selbstmord und zu Opfern am Grabe der Verstorbenen führt. Gerade aber dieses geistig begabte und entwickelungsfähige Volk gehört zu den Stämmen der Menschenfresser.

Über ihnen stehen nach dieser Richtung die mongolenähnlichen Völker, vor allem die malayischen Stämme, deren Sprache eine Gemeinsamkeit der Wurzeln vereinigt, so daß mit Recht die Vermutung aufgestellt worden ist, die Glieder dieser Völkerfamilien hätten sich nicht früher getrennt, ehe nicht die Sprachbildung zu einem festen Gefüge gelangt war. Die Ursprache mag sich selbständig entwickelt haben und stand unter allen Sprachgruppen vereinzelt da. Man hat bei ihnen Holztafeln mit Bilderzeichen gefunden, die aller Wahrscheinlichkeit nach in rohen Schriftversuchen die Namenfolge ihrer ersten Könige enthielten. Ihr religiöser Trieb äußerte sich zunächst in der Verehrung von Naturkräften, die sie sich in menschlicher Gestalt dachten, deren Heldenthaten ihre Phantasie sinnig und harmonisch ausschmückte. Nach dieser Göttersage ist in der Urnacht zuerst als das Geistige der Gedanke hervorgekeimt, auf welchen dann das Begehren folgte. Erst zuletzt seien die Körperstoffe entstanden. Auch die dahingeschiedenen Häuptlinge genossen göttliche Verehrung, und an den heiligen Stätten, wo sie begraben wurden, befanden sich Orakel. Die asiatischen Malayen haben früher brahmanische Religion, indisches Wissen, indische Kunst und indische Schriftzüge sich angeeignet; seitdem ergaben sie sich dem Islam. Ihre Sprache ist einer der wichtigsten und interessantesten Zweige des sogenannten malayisch-polynesischen Sprachstammes. Sie verdankt diese Eigentümlichkeit dem Umstande, daß schon in urvordenklicher Zeit zwischen Vorderindien und Java innige Beziehungen stattgefunden haben. Hinsichtlich ihrer Bildung stehen sie an der Spitze der Bewohner des indischen Archipels. Sie haben eine rein lyrische Poesie in gewissen geregelten, auf eigentümliche Weise gebildeten Stanzen, während die Lieder der Malayen ein tieferes poetisches Gepräge haben. Ihre Gedichte sind häufig aus dem Stegreif gedichtet, bald von Männern, bald von Frauen, auch von beiden zusammen, indem der eine dem andern antwortet, so daß das Gedicht, wenn nicht einen dramatischen, doch einen dialogischen Charakter erhält. Auch die Buginesen auf Celebes und ihre Nachbaren, die Makassaren, haben eine Sprache, die sich durch Weichheit und Wohllaut auszeichnet, und einen großen Reichtum an Kriegs- und Liebesliedern. Ein javanisches Liebeslied lautet also:

Durchwandert tausend Städt' ich auch,
Nicht fänd' ich eine andre mehr,
Wie du, mein allerschönstes Lieb!
Dein Angesicht ist wie der Mond,
Die Stirn ist Alabaster!
'ne Münzenschnur liegt drauf das Haar;
Die Brau ist gleich dem Imboblatt.
Die Augenlider aufwärts schaun
Und wellenförmig fließt dein langes schwarzes Haar,
Gar reizend sind die Äuglein, scharf gewickelt. —
— — — — — — — — — — — —

Die Schönste siehet aus, als ob vergehn
Vom Hauch der Lieb' sie wollte;

Wollt' ich die Reize all der Lieblichen aufzählen,
Wie wenig Zeit, wie viel zu thun!
Sucht' ich ein Jahr, ich fände ihresgleichen nicht!

Die mütterliche Warnung an ein junges Mädchen lautet:

Mein schönes Mädchen, bringst den Einkauf du vom Markte,
Hast du den Preis bezahlt, wirf nicht zurück die Augen,
Geh schnell hinweg, daß nicht die Männer dich ergreifen.

Aus dem malayischen Liederschatz sind namentlich die Pantun (kurze Lieder- oder Sinngedichte) berühmt. Ein berühmter Reisender urteilt über diese malayischen Volkslieder also: „Wir kennen im Munde unseres deutschen Volkes Lieder, die uns die Pantun auf das treffendste vergegenwärtigen. Der Deutsche gesellt gern der Empfindung, die er im Liede ausströmt, ein erschöpfendes Naturbild und hebt mit demselben an. Der Malaye läßt ähnliche Bilder und Sprichwörtergleichnisse ununterbrochen den Fortgang seiner Empfindungen verkünden und begleiten, und es liegt darin der wesentliche Charakter der Pantun. Viele derselben sind ein bloßer Hauch, manche werden aus dem Stegreif gesungen, und Wettgesänge sind üblich, in welchen jeder Sänger abwechselnd eine Strophe zu dem ihm überlieferten Reime vorträgt." Derselbe Forscher hat einige schöne malayische Lieder in die deutsche Sprache übertragen; eines, unter dem Titel: „Genug gewandert", hat folgenden Wortlaut:

Es schwingt in der Sonne sich auf
Ein Bienchen in goldiger Pracht.
Bin müde vom Erdenlauf
Erstarrt von der Kälte der Nacht.

Ein Bienchen in goldiger Pracht,
In würziger Blumen Reihn,
Erstarrt von der Kälte der Nacht
Begehr' ich nach stärkendem Wein.

In würziger Blumen Reihn
Bist, Rose, die herrlichste du.
Begehr' ich nach stärkendem Wein,
Wer trinket den Becher mir zu?

Bist, Rose, die herrlichste du,
Die Sonne der Sterne fürwahr!
Wer trinket den Becher mir zu,
Aus der rosigen Mädchenschar?

Die Sonne der Sterne fürwahr,
Die Rose entfaltete sich, —
Aus der rosigen Mädchenschar
Umfängt die lieblichste mich.

Die Rose entfaltete sich,
Das Bienchen wird nicht mehr gesehn.
Umfängt die Lieblichste mich,
Ist's fürder ums Wandern geschehn.

Von den madagassischen Liedern ist namentlich die „Warnung vor den Weißen" von besonderem Interesse. Sie lautet:

Trauet nicht den Weißen, Strandbewohner!
Zu der Väter Zeiten kamen Weiße
Nach der Insel, und man sprach zu ihnen:
„Hier ist Land: laßt eure Frau'n es warten,
Seid gerecht und gut und uns're Brüder."

Wohl versprachen es die Weißen, dennoch
Warfen sie die Wälle auf; die Festung
Hob sich drohend, sie sperrten Donner
In die ehrnen Rachen. Ihre Priester
Wollten unbekannten Gott uns geben,
Sprachen von Gehorsam und von Knechtschaft.



Aus einer Handschrift eines mythologisch-religiösen Traktats der javanischen Litteratur.

Paris, Nationalbibliothek. Verkleinertes Faksimile.



Eher Tod! — Der Kampf war lang und blutig.
Aber trotz den Blitzen, die sie warfen,
Die uns ganze Heere wild getötet,
Wurden alle, alle ausgerottet.
Trauet nicht den Weißen, Strandbewohner!

Neue Zwingherrn kamen, stärker, größer,
Pflanzten ihre Zeichen auf am Ufer.
Doch der Himmel kämpfte für uns mächtig;
Regen sandt' er nieder, Ungewitter,
Gift'ge Winde ließ er sie umrauschen.
Sie sind hin, sind tot; wir aber leben!
Leben frei und im Genuß der Freiheit.
Trauet nicht den Weißen, Strandbewohner!

Auch die hinterindischen Mongolen, die man lange fälschlich Indochinesen genannt hat und die fast sämtlich dem Buddhismus ergeben sind, haben einen großen Liederschatz, der aber wesentlich religiöser Art ist. Er enthält liturgische Gesänge und Legenden und trägt den Charakter eines abenteuerlichen Wunderglaubens. Nur selten findet man bei ihnen Spuren einer weltlichen Volkspoesie. Sie stehen nicht mehr auf der ersten Stufe der Gesittung; was sie aber an Kultur sich angeeignet haben, ist wesentlich fremden Ursprunges. Es gilt dies namentlich von den drei großen Reichen: Birma, Siam und Tongking. Tongking hat seine Kulturschätze vorzüglich aus China empfangen, Siam aus Indien. Die Siamesen bilden mit den Thaïs eine nur durch die Verschiedenheit des Dialekts gesonderte Nation; sie gehören dem Buddhismus an und ihre Sprache ist das Pali. Ihre Priester haben eine nicht unbedeutende Litteratur, während die Masse des Volkes geistig sehr niedrig steht. Der Ursprung der Thaï oder siamesischen Schrift wird von ihnen auf die Herrschaft des Königs Pra-Ruam zurückgeführt, der etwa um 456 n. Chr. lebte.

Ein anderer Ast derselben Rasse sind die Mongolen, die man lange auch Tataren nannte. Die Geschichte gab diesen Namen den Horden, die unter Dschingis-Khan und seinen Nachfolgern in das Abendland hereinbrachen. Man rechnet zu ihnen die Ostmongolen, Kalmücken, Burjäten u. a. Sie besaßen schon im fünften Jahrhundert eine eigene Schrift und Litteratur. Ihre meisten Gedichte beziehen sich auf die Geschichte des Dschingis-Khan, alle auf die Glanzperiode ihres Reiches. Eines ihrer ältesten Volkslieder lautet:

Für ein zerrüttetes Reich ein Sammelplatz,
Für ein geordnetes Reich ein Lagerplatz,
Für Rehe und Hirsche ein Weideplatz,
Für einen alten Mann ein Ruheplatz
Ist dieser Ort.

Das Lied des Dschingis-Khan selbst lautet:

Wenn der erschlaffte Bogen
Der Hand entfallen will,
Sprichst du freundliche Worte,
Mein Bogordschi!

Wenn ich in Trübsal wandelte,
Treuer Gefährte,
Kanntest du keine Furcht,
Mein Bogordschi!

Wenn der gespannte Bogen
Der Arbeit müde war,
Warst du im größten Unglück mein Gefährte,
Mein Bogordschi!

Wenn ich in Todesgefahr wandelte,
Treuer Gefährte,
Achtetest du nicht Tod oder Leben,
Mein Bogordschi!

Die Lieder der Kalmücken sind dagegen meist Verse ohne Silbenmaß, ohne ordentliche Reime, die nur in gewissen Kadenzen und ähnlich klingenden Endungen harmonieren, so das Lied an Mond und Sonne:

Ach du mein unvergleichlich lieber Liebling!
Du meiner Seele einz'ges Ziel, mein Liebling,
Ohn' Stolz, ohn' schwächlichen Zwang, mein Liebling,
O du, des Herz mit meinem ist Ein Kern!

Wer ist's wohl, der an dir zu tadeln wüßte?
Thuts einer, thut er's nur aus Neid.
Ach laß' sie sagen, was sie wollen!
Der Tadler lebt zu seiner eignen Schmach.

Am Himmel glänzt die schöne Sonne und der Mond,
Auf Erden sieht man dich und mich, uns beid' allein.
So wollen wir nie voneinander gehen,
Des Lebens Freuden miteinander teilen!

Von einer tiefen Schwermut ist das Lied des Kalmücken in der Fremde:

Des Morgens, wenn die Stimm' erhebt die Lerche
Und ihre Lieder schon ich höre,
Dann muß ich gleich an meine Lieben denken!
Ach, Vater, du geübter Bogenschütze,
Ach, Mutter, du so lieblich dem Gemüte.
Und muß es denn bei dem Gedanken bleiben?
Ach nur Betrüger sind Gedanken!

Nur was der Sinn erkennet, das ist Wahrheit,
O laßt, ihr Freund', es euch gesagt sein.
Gewaltig sind des Schicksals Fügungen,
Verborgen ist die Zukunft unsres Lebens.
Von selber kommen unverhoffte Sorgen,
Und Umsturz und Verändrung sind der Lauf der Welt.

Von den Liedern der Turkomanen, Kurden und Yessiden, deren Sprache zum persischen Sprachstamm gehört, die keine eigenen Schriftzeichen und also auch keine Litteratur hat, sondern nur als Volksidiom im ganzen Gebiet von Kurdistan lebt, sind auch viele von Reisenden aufgezeichnet worden, die uns eine richtige Kenntnis von dem Geist und Charakter dieses Volkes geben. So das Frühlingslied eines Kurden:

Über alles hoch und über alles schön,
Und im Mund des Volkes viel gepriesen,
Sind die grünen Flecke auf den Bergeshöh'n,
Sind die duftenden Nomadenwiesen.

Wo der Schnee die Berge bekleidet,
Wo der Kurden schwarze Zelte stehn,
Wo der Hirt die fette Herde weidet,
Kecke Burschen, schmucke Dirnen gehn. —

Über alles hoch und über alles schön
Und im Mund des Volkes viel gepriesen,
Sind die grünen Flecke auf den Bergeshöh'n,
Sind die duftenden Nomadenwiesen.

Das Trauerlied der Kurden ist dagegen von tiefer Schwermut:

Stieg der Frühling in die Lande nieder,
Flur und Hain mit frischem Grün zu färben.
Alles weckte er zum Leben wieder,
Nur der Witwe Sohn rief er zum Sterben.

Im Gebirge scholl ein Klaggestöhn,
Weint die Mutter dem verlornen Sohn,
Ach, er war so schön, so jung und schön!
Und nun deckt das kalte Gras ihn schon.

Weithin schimmerte sein rot Gewand,
Wenn er hoch, die Lanze in der Hand,
Sich zu Rosse in den Bügel schwang,
Und den Schild, gleich einem Flügel schwang.

Kommt das Roß gesattelt, kommt von fern,
Wiehert laut um den verlornen Herrn,
Scharrt den Boden auf mit wundem Huf,
Doch er hört nicht seines Rosses Ruf.

Weithin tönt der Klageweiber Schrein —
Nimmer weilt er in der Krieger Reihn!
Würmer fressen seine Leiche schon.
Kalte Erde, kalter Grabesstein
Deckt das Angesicht, das bleiche, schon!

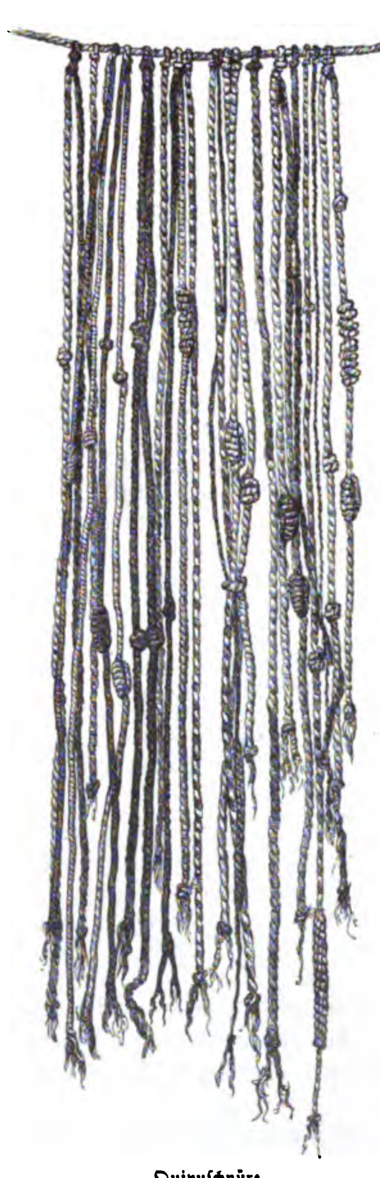
Ein turkmenisches Kriegslied gegen die Kurden hat folgenden Wortlaut:

Mit dir ists aus, Ali Chan, mit deiner Größ' ists aus.
Zur Nachtzeit rüsten wir uns wohl, sind fertig früh zum Strauß.
Bald flieget eurer Felder Staub unter unsrer Rosse Hufen,
In Samt gehüllt, davon geführt, eure Frau'n um Hilfe rufen!
Bis in die Wolke steigt mein Ruhm, bei Allah! wer will's hindern;
Im Ziegenjahr, das kennt ihr wohl, da werd' ich Meschid plündern.
Was du gehofft in Khorassan, das werde all vernichtet,
Nach Teheran, besiegter Held, sei deine Flucht gerichtet!
Doch hab' ich hundert Jünglinge, dich dorten zu bewachen,
Die werden bald, o Ali Chan, dich zum Gefangnen machen.
Nach Khiwa führ' ich dein Geschick, mit dir ists aus, o Held,
Denn meine Krieger samml' ich dort wohl auf dem ebnen Feld.
Und bist du klug, denk' meines Rats und du verschmäh ihn nicht,
Einen Jüngling und vier Mädchen schön send' mir als Zinsespflicht!

Es ist nicht leicht, den türkisch-mongolischen Völkern ihren wahren Platz in der Kulturgeschichte zuzuweisen. Viele sind bis auf den heutigen Tag noch wandernde Hirten, während andere eine umfassende Bildung sich zu eigen gemacht haben.

Aus der Reihe der Naturvölker und in die der halbgeschichtlichen Kulturvölker tritt die amerikanische Urbevölkerung, vornehmlich die Azteken in Mexiko und die Inkas in Peru, deren gesellschaftliche Zustände schon in alter Zeit

sehr fortgeschritten waren. Die Annahme, es seien die besten Keime ihrer Kultur aus der alten in die neue Welt durch Ägypter, Karthager oder andere Völker getragen worden, ist inzwischen fallen gelassen worden, und man gelangte zu der Überzeugung, daß die Kulturerscheinungen Amerikas unabhängig, aus eigener Kraft entsprossen sind; ja daß, wie die Völkerkunde nachweist, die Kultur des nördlichen und südlichen Festlandes sich völlig ohne gegenseitige Berührung und Befruchtung entwickelt habe. Noch heute singt das Volk Lieder, die zur Zeit des Inkareiches gedichtet wurden. Ein uraltes Lied an die Regengöttin hat folgenden Wortlaut:



Quipuschnüre.
Berlin, Museum für Völkerkunde.

Schöne Fürstin,
Deine Urne
Schlägt dein Bruder
Jetzt in Stücke.
Von dem Schlage
Donnert's, blitzt's und
Wetterleuchtet's.
Doch du Fürstin,
Dein Gewässer
Gießend regnest
Und mitunter
Hagel oder
Schnee entsendest,
Weltenbauer,
Weltbeleber,
Virakocha
Zu dem Amte
Dich bestimmte
Und dich weihte.

Die Wissenschaft war im Inkareich ein Privilegium des Adels, und das hemmte den geistigen Aufschwung. Auch der Mangel eines Alphabets sowie einer Bilderschrift wirkte lähmend. Die Peruaner bedienten sich vielmehr der Quipus (Schriftschurz), langer Knotenschnüre von verschiedener Farbe und Gestalt, durch welche Zahlen und andere Thatsachen, nach kaum glaublich klingender Angabe sogar Befehle und Gesetze übermittelt wurden. Man sagt, daß ganze Archive dieses Bündel vielfarbiger Schnüre mit ihren Verschlingungen und Knoten die Berichte vergangener Thaten enthalten, ohne daß bisher der Schlüssel zu dieser Schrift gefunden worden ist. Man hat in neuerer Zeit Quipubündel im Gewicht von einem halben Zentner gefunden. Die



Eine Seite der Maya-Handschrift in d. kgl. Bibl. zu Dresden.
Faksimile in Originalgröße.

Azteken besaßen dagegen eine Bilderschrift, die nach Art eines Rebus Silben ausdrücken oder gar einen Gedanken verraten sollte. Die Mayas in Yukatan waren in dieser Beziehung am weitesten fortgeschritten; sie hatten bereits eine Lautschrift, aus 27 Buchstaben und mehreren Silbenzeichen bestehend. Manuskripte in dieser Sprache finden sich in verschiedenen europäischen Bibliotheken; sie sind auf langgeschnittenen Stücken der innern Baumrinde geschrieben, in Buchform gefaltet und werden von rechts nach links oder von oben nach unten gelesen.

Von den poetischen Überlieferungen dieser Völker ist manches schöne und innige Lied erhalten. Die Azteken hatten einen besondern „Rat der Musik", dem die Nationallieder vorgetragen werden mußten. Einer ihrer Könige Netzahualkoyote (1470) ist ein aztekischer Salomo, von welchem Dichtungen aufbewahrt sind, die die Vergänglichkeit alles Irdischen predigen. Eines seiner Lieder beginnt nach der Übertragung:

Eine Weise will ich singen,
Da Gelegenheit sich bietet,
Und ich hoffe, daß du duldest
Wenn ich nach dem Danke strebe;
Also will ich denn beginnen
Diesen Sang, der fast ein Klaglied.

Der Dichter schließt, nachdem er wehmütige Betrachtungen über den Lauf des Erdenlebens und das Schicksal seines Volkes angestellt, mit folgenden Versen:

Aber du, mein Freund, o freue
Dich der Anmut dieser Blumen;
Freue dich mit mir, o Lieber;
Wirf nun Furcht und Sorge von dir,
Die uns den Genuß verbittern,
Bis ans Ende dieses Lebens.

Sammle ja all' die zusammen,
Welche Liebe dir verbindet,
Welche teuer dir in Freundschaft;
Denn auf Erden ist nichts sicher
Als des Todes harte Schneide —
Auch im Wechsel ist die Zukunft.

Von der peruanischen Volkspoesie ist uns nur wenig sichere Kunde geworden. Dagegen besitzen wir ein altperuanisches Drama „Ollanta", dessen Echtheit gegen verschiedene Angriffe in neuerer Zeit siegreich behauptet worden ist, und das in Wirklichkeit als das bedeutendste Denkmal jener altamerikanischen Kulturperiode erscheint. Der Vorwurf der Dichtung: die Bemühungen eines Helden um eine Fürstentochter, die hartnäckige Weigerung des Königs, ihm sein Kind zur Gattin zu geben, der mit wechselndem Glück geführte Kampf des schwer gekränkten Helden gegen seinen königlichen Gebieter, die Qualen der eingekerkerten Prinzessin, endlich die Lösung durch ein liebliches Kind, dies alles mußte schon damals tief ergreifend auf das Volk wirken, so daß das Ollantadrama das Lieblingsgedicht der Inkas wurde. Die Schlußszene desselben unterscheidet sich nur wenig von dem Text einer modernen Oper; sie spielt im Garten der Sonnenjungfrauen, wohin Ima Sumak („Wie schön"! bedeutet der Name) den Inka führt, daß er seine Tochter Coyllur erkenne. Dort ist auch Ollanta und spricht:

Cusi, die ich einst verloren,
Bist zum Leben neugeboren,
Darfst hier nimmermehr verderben,
Denn ich würde mit dir sterben . . .
Doch wo ist der helle Glanz
Deiner Sternenaugen hin?

Darauf erwidert Coyllur, die Fürstentochter:

Ach, zehn Jahre lag der Bann
Schwer auf mir, ein brennend Gift!
Aber jetzt vereinigt man
Uns zu einem neuen Sein!
O wie schön sich alles trifft!
Kummer wird in Lust gewandelt.
Da so edel du gehandelt,
Großer Inka, lebe hoch!

Der Inka fühlt sich von dieser Treue gerührt und giebt dem Ollanta nunmehr seine Tochter zum Weibe:

Nimm dein Weib, Ollanta, hier.
Aber du, die hell und klar
Auf dem dunklen Pfade mir
Führerin und Leuchte war,
Komm an meine Brust geschwind,
Ima Sumak, Sonnenkind!

Das Drama schließt mit den Worten Ollantas, die er an den Inka richtet:

Du bist unser Schirm und Hort!
Deine Hand, sie scheuchte fort
Alle Trauer, und zurück
Kehrt für alle nun das Glück!

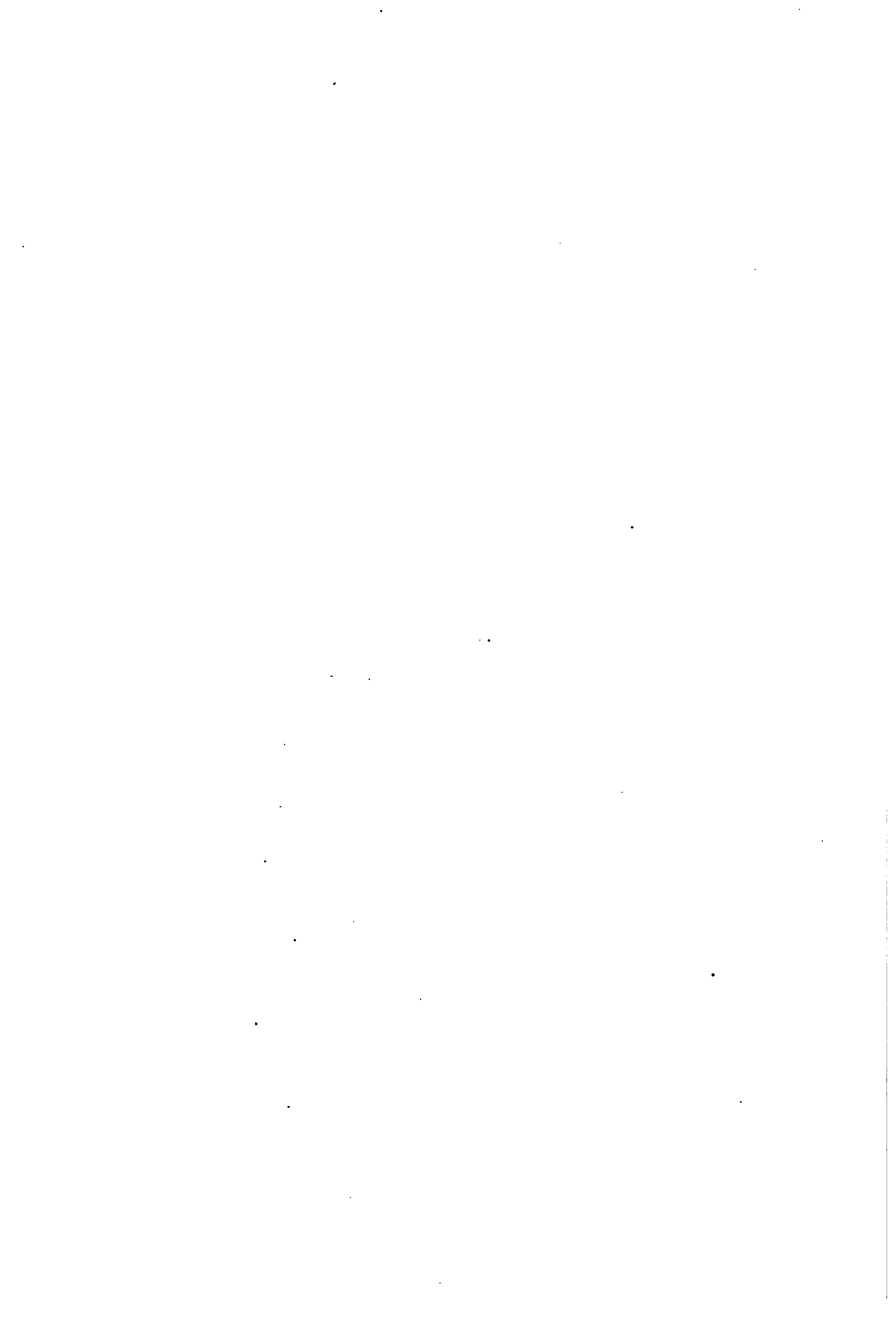
Die Azteken wie die Peruaner hatten überdies Liebeslieder, gesellige, kriegerische und Jagdlieder, didaktische Gedichte, Epen, in welchen die Geschichte ihres Volkes erzählt wurde, und zahlreiche Dramen. Ihre Kultur hielt sich aber nicht lange auf dieser Höhe; ihr Verfall drückte auch diese begabten Völker auf die niedrige Stufe der Naturvölker herab, die Menschenopfer als ein der Gottheit wohlgefälliges Werk ansahen und solche sogar mit Gesängen begleiteten wie die Neger, die feierlich im Chor das Lied sangen:

Laßt uns trinken das Blut,
Laßt uns essen das Fleisch der Feinde!

Und doch sind gerade die Neger Afrikas nach den Berichten der Reisenden von allen Naturvölkern am ehesten einer geistigen Erhebung fähig. Ihre Dichter und Barden brauchen nie zu hungern, denn sie beschenken sie reichlich für Gesänge, in welchen diese die Thaten des Volkes verherrlichen. Und der Gedanke an solche entwickelungsfähige Menschenstämme erweckt schließlich auch die Hoffnung auf eine nicht zu ferne Zukunft, in der alle diese Naturvölker aus ihrem geschichtslosen Dämmerleben zu einer höhern Kultur erwachen werden.

Zweites Buch.

Die Antike.



Einleitung.

Hat das geistige Leben des Orients uns nur eine scheue Ehrfurcht eingeflößt, haben wir erkannt, daß die Maßlosigkeit der Phantasie allein in seiner Dichtung das vorherrschende Element gewesen, so erfüllt uns dagegen eine Empfindung von inniger Teilnahme und aufrichtiger Bewunderung, wenn wir in die weitgeöffneten Hallen der Antike eintreten, wenn vor unseren erstaunten Blicken der leuchtende Menschenfrühling von Hellas neu aufblüht, der zu jener überschwänglichen Farbenpracht des Orients einen wirksamen Gegensatz bildet und dessen oberstes Gesetz das Maß, die Schönheit gewesen sind. Was die Antike, das Kunstleben in Hellas und Rom, so einzig in seiner Art macht und über alle andere Kunst und Dichtung erhebt, das ist die Frische und Ursprünglichkeit ihrer Idee, die naive Notwendigkeit ihrer Formen und Gestalten. Die griechische Kunst hat sich vor allem aus der Natur des Menschen selbst entwickelt; in ihren idealen Schöpfungen spiegelten sich alle Vorzüge des hellenischen Geistes wieder. Die Natur des Landes hat an dieser Entwickelung nicht unerheblich mitgewirkt, und ebenso die Zeit, in der sie entstanden. Sie ist also ein Produkt der menschlichen Freiheit und der sittlichen Notwendigkeit, die sich hier zum erstenmal in der Geschichte des menschlichen Geistes so wunderbar ergänzen.

Kaum irgend ein Land bietet wie das griechische eine so schöne Mannigfaltigkeit des Bodens und der äußern Gliederung. „Schneebedeckte Gipfel und grünende Gehänge, nackte Höhen und versumpfte Thalgründe, fleißiger Bergbau und zügellose Verwilderung, wasserlose Felsen und üppige Ebenen liegen überall nahe bei einander. Dazu der beständige Wechsel von Festland und Inseln, die Windungen der Gebirge und Flüsse, Busen und Buchten, Landengen und Wasserstraßen.“ Dieses bunte Gewirr hat die schaffende Natur zu einer Reihe scharfgegliederter Landschaften ausgebildet, in welchen sich die einzelnen Stämme nach ihrer besonderen Eigentümlichkeit entwickeln konnten, ohne doch vereinzelt zu bleiben oder von der allgemeinen Entwickelung ausgeschlossen zu sein. Und über diesem Lande lachte ein milder, ewig blauer, ewig heiterer Himmel.

Die Grundzüge, die man in der Natur des Landes erkennt: Freiheit und Mannigfaltigkeit, findet man auch in der Geschichte und ebenso in dem Geistesleben des griechischen Volkes wieder. Und dieser harmonische Einklang von Natur, Geschichte und Geist ist das Wunderbare in der Antike, das jederzeit die

Menschen erheben und erfreuen wird. Ist die griechische Bildung zwar keine selbständige, da sie in ihren Uranfängen wohl von der ägyptischen und phönizischen Kultur beeinflußt worden ist, so hat sie sich doch zu einer besondern Eigenart ausgebildet, durch die sie in der Geschichte des Geisteslebens bisher unerreicht dasteht. Fast scheint es wie ein Naturgesetz, daß der Orient die höchsten Ideen, die bedeutendsten geistigen Schätze entdecken, und daß der Occident dieselben zur Ausbildung und Vollendung bringen sollte, während die Völker des Orients auf der einmal erklommenen Stufe der Kultur stehen geblieben sind und von der Herrschaft der Einzelwillkür zur freien Selbstbestimmung des Individuums sich nicht erheben konnten.

Das Erhabene ist das Symbol des Orients in der Kunst wie in der Dichtung, das Schöne dagegen das der Antike. Die innige Wechselwirkung von Natur, Leben und Geschichte schuf die Bedingungen, unter welchen sich diese Idee entwickeln mußte. In der Religion wie im Staatsleben galt es als oberstes Gesetz, daß der einzelne sich dem Allgemeinen unterzuordnen hatte. Dort herrschte das Schicksal, hier die Staatsidee, welche das Lebensprinzip der griechischen Nationalität bildete. Der Hellene bildete sich seine Götter in menschlicher Gestalt, ohne darum ihre Naturbedeutung völlig aufzuheben; er schuf also die Naturgewalten des Orients in Gewalten des menschlichen Wesens um. Der unabweisliche Zusammenstoß zwischen dem verborgenen Walten dieser Naturkräfte und dem menschlichen Streben führte zu dem Glauben an ein eisernes Verhängnis, welchem Götter und Menschen gleicherweise unterworfen blieben. Ebenso schuf das politische Leben der einzelnen Stämme die einigende Staatsidee. Es ist oft bemerkt worden, daß das Prinzip nationaler und politischer Trennung dem Charakter des vielfach geteilten, von Gebirgen und dem Meere durchschnittenen Landes entsprochen habe. Nach dem Hellen, dem Sohne des Deukalion, teilte sich das griechische Volk in vier Stämme, die nach seinen Söhnen und Enkeln genannt werden: in die Äolier, Dorier, Jonier und Achäer. Die Wanderungen dieser Stämme schufen dann eine neue Gestaltung des Staatslebens; von diesen ist die sog. dorische Wanderung die wichtigste, und von den durch dieselbe entstandenen Staaten galt jahrhundertelang Argos als der mächtigste. Mit der Seßhaftigkeit der einzelnen Stämme erwächst das Bedürfnis nach Ausbreitung der Macht durch Gründung von Kolonien. Das alte patriarchalische Königtum wird gestürzt, und die Tyrannis tritt ein in vielen griechischen Staaten, bis schließlich Sparta die Hegemonie übernimmt. So rücken die einzelnen Stämme auch politisch näher zusammen, nachdem die religiöse und geistige Einheit durch Festspiele, Orakel und Nationaldenkmäler bereits hergestellt war. Eine äußere Veranlassung bieten die Perserkriege, die die Nation für längere Zeit einigen und durch welche die athenische Seemacht in den Vordergrund tritt. Es ist dies die Zeit der höchsten Entwickelung des griechischen Lebens, die erst durch den Peloponnesischen Krieg, in dem die lange nebeneinander schaffenden Gegensätze von Oligarchie und Demokratie nunmehr gegeneinander kämpfen, unterbrochen wird. Es entspinnt sich fortan ein Kampf zwischen den einzelnen Staaten um die Hegemonie, der die griechische Volkskraft aufreibt und das Land der makedonischen, schließlich aber der römischen Herrschaft unterwirft.

Gleichen Schritt mit der politischen hält die Entwickelung des geistigen Lebens in Hellas. Die ersten Regungen dichterischen Empfindens werden auch hier lyrischer Form und religiösen Gehalts gewesen sein. Aus den Sagen der Urzeit, aus den Kämpfen der Götter, Helden und Stämme entwickelt sich die epische Poesie. Der Aufschwung des allgemeinen Lebens bringt auch frisches Regen und eine neue Bewegung in die Dichtung. Es beginnt die Periode der lyrischen Kunstpoesie in den verschiedensten Formen. Die Blütezeit Athens sah auch die freieste Entfaltung der griechischen Beredsamkeit, Philosophie und Poesie, die Vollendung ihres Kreislaufs im nationalen Drama. Erst sein Verfall zog auch einen Umschwung im geistigen Leben nach sich. Die Wissenschaft tritt das Erbe der Poesie an, die aus einer hellenischen eine hellenistische wird und deren Schauplatz nicht mehr Athen, sondern Alexandria ist. Schließlich tritt auch die griechische Poesie in den Dienst des römischen Weltreichs und ent-

Inschrift in griechischer Sprache am Felsentempel zu Abu Simbel. (Taylor, the Alphabet.)

Transskription: *βασιλεος ελθοντος ες Ελεφαντιναν Φαματιχο*
ταυτα εγραφαν τοι συν Φαμματι χοι τοι Θεοκλ(ε)ος.
επλεον, ηλθον δε Κερκιος κατυπερθε υις ο ποταμος
ανιη. αλογλοσος δ'ηχε Ποτασιμτο, Αιγυπτιως δε Αμασις.
εγραφε δ'αμε Αρχον Αμοιβιχο, και Πελεqος ο Υδαμο.

Übersetzung: „Als der König Psametich nach Elephantine kam, | dahin wo mit Psametich der Sohn von Theokles | war, wurde dies geschrieben. Sie segelten und kamen über Kerkis soweit als der | Fluß erlaubte. Potasimtes führte die Fremden, | und Amasis die Ägypter. Der Schreiber | war Archon, Sohn des Amoibichos, und | Peleqos, Sohn des Eudamos."

wickelt sich hier zu jenem Realismus, als dessen Vertreter in der alten Welt die Römer gelten.

Die Römer hatten die weltgeschichtliche Aufgabe, das Erbe des griechischen Geisteslebens zu bewahren und an die folgenden Geschlechter zu verteilen. Sie haben bereitwillig den hellenischen Geist und seine Schöpferkraft anerkannt und mit ihren eigenen Vorzügen zu verschmelzen gewußt. Die Phantasie war nicht ihre Domäne, wohl aber der klare, ruhig abwägende Verstand und der energische, zielbewußte Wille. Wie sie durch diese Eigenschaften ein Weltreich geschaffen und lange erhalten haben, so ist es ihnen auch unter Königen, in der Republik und während der Kaiserherrschaft gelungen, auf der übernommenen Grundlage des hellenischen Geisteslebens in neuen Formen und Gestaltungen eine eigene Litteratur zu begründen, in der einzelne Kunstgattungen zu hoher Entfaltung, andere zu bedeutungsvoller Entwickelung gelangt sind.

Das Beispiel, welches die Römer einmal gegeben hatten, wie sich ein fremdes Volk, eine fremde Sprache die Eigenart des hellenischen Geistes aneignen

könne, ist dann auch für spätere Zeiten maßgebend gewesen. Griechen und Römer vereint sind aber für alle Zeit das Vorbild und Muster für die plastische, d. h. das Wesen als erscheinenden Gegenstand, als Gestalt auffassende und für die ästhetische, d. h. die ein sittliches Gefallen anstrebende Weltanschauung geworden. Ein Ideal unerschöpflicher Lebensenergie tritt uns aus ihrem geschichtlichen, das Ideal edler Einfalt und stiller Größe aus ihrem künstlerischen und geistigen Leben entgegen.

Man begreift es leicht, daß alle Vorbedingungen gegeben sein mußten, um ein so kerngesundes, sinnkräftiges Leben voll Plastik und Idealität zu schaffen und zu erhalten. Nicht die geringste war wohl die Sprachentwickelung beider Völker, deren Eigenart die Antike bildet. Die griechische Sprache, einer der ältesten Zweige des indogermanischen Sprachstammes, teilte sich früh in verschiedene Mundarten und gelangte vielleicht gerade dadurch zu so kräftiger Ausbildung, zu einem so bedeutenden Wortschatz, zu einem so ansehnlichen Formenreichtum und einem so melodischen Wohlklang. Mehr als irgend eine andere vereinigt sie Fülle, Kraft, Stärke und Anmut in sich, und ihr wunderbarer Ausbau hat nicht am wenigsten die Entwickelung des klassischen Geistes gefördert. Von ihren Dialekten steht der äolische sicher dem Alter nach obenan, während der attische den Höhepunkt der Ausbildung bezeichnet. Nicht so reich und biegsam ist die lateinische Sprache, die gleichfalls der indogermanischen Sprachenfamilie angehört — sie bildet mit dem Umbrischen, dem Oskischen und den sabellischen Dialekten den italischen Zweig jener großen Sprachfamilie — und die von der griechischen erheblich beeinflußt worden ist. Was ihr aber an Reichtum und Biegsamkeit fehlt, das ersetzt sie durch Kraft, Ordnung und Schönheit, durch den schöpferischen Bildungstrieb, durch die Gesetzmäßigkeit ihrer Formen.

Die wichtigste Quelle für die Kenntnis der griechischen Sprache in ihren verschiedenartigen Dialekten, von welchen in der Litteratur keiner ganz rein und und unvermischt auftritt, sind die zahlreichen Inschriften. Man hat bis jetzt etwa 30000 solch wichtiger Inschriften gefunden und veröffentlicht. Auch für die Entstehung der griechischen Schrift, die angeblich von dem Phönizier Kadmos eingeführt worden sein soll, sind diese neu ausgegrabenen Inschriften von großer Bedeutung. Eine der ältesten unter den bisher bekannten größern Inschriften ist die an dem Kolosse des altägyptischen Felsentempels von Abu-Simbel (früher nach französischer Aussprache fälschlich Ibsamboul genannt), am westlichen Nilufer zwischen dem ersten und zweiten Nilkatarakte, aufgefundene, welche von jonischen Söldnern angebracht wurde, die unter Psametich I. (664—610 v. Chr.) nach Ägypten kamen. Auch für die Kenntnis der ältern lateinischen Sprache haben neuerdings aufgefundene Inschriften, deren älteste aus dem Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts stammt, wichtige Resultate ergeben.

Der Überblick über das reiche und vielumfassende Gebiet des klassischen Geisteslebens ist für den Standpunkt der allgemeinen Geschichtsbetrachtung, die nicht ins Einzelne gehen, sondern nur die gesamte Entwickelung in ihren maßgebenden und charakteristischen Hauptströmungen ins Auge fassen kann, von selbst gegeben. In einem solchen Überblick wird die Aufeinanderfolge und Herrschaft der einzelnen Kunstgattungen in der griechischen Poesie, das Epos, die Lyrik

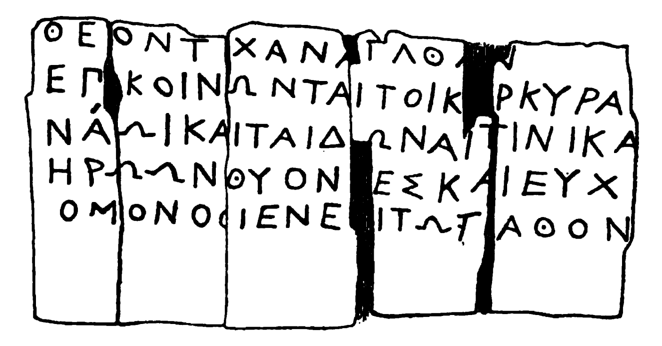
und das Drama, zu betrachten, sodann die prosaische Litteratur, Philosophie und Beredsamkeit, zu schildern und hieran die Nachblüte der griechischen Litteratur zu knüpfen sein, während in der römischen Litteratur sich die Einteilung in eine vorklassische, klassische und nachklassische Periode des Geisteslebens aus dem geschichtlichen Verlauf gleichsam von selbst ergiebt.



Eingang des Felsentempels von Abu Simbel in Ägypten. (An demselben die vorstehend mitgeteilte griechische Inschrift.)

Griechenland.

Wie bei allen Völkern, so ging auch bei den Hellenen die erste Bildung von dem religiösen Leben aus. Aus ihren Naturkräften schufen sie sich Götter, und die Gebete, die sie an diese richteten, waren auch ihre ersten dichterischen Regungen. Aber sie ließen sich nicht, wie die Orientalen, von diesen Göttern überwältigen; sie erhoben sich gegen ihre Macht mit kühnem Mute, sie bildeten sich aus ihnen menschliche Ideale und gaben ihnen eine klare Gestalt. Gegen das unerbittliche Schicksal aber suchten sie sich durch heilige Orakel zu schützen. Die Lieder und Hymnen, die den Kultus ihrer Götter begleiteten, bildeten die älteste lyrische Poesie, deren Anfänge sich in vorgeschichtliche Zeiten verlieren, und von welchen sich keine Spuren erhalten haben. Aber diese Poesie barg schon epische Elemente in sich, da sie ja die Thaten der Völker feierte. Die Priester waren auch die Sänger, und die Bedeutung, welche ihrem Gesang beigelegt wurde, ist aus den Mythen zu erkennen, die sich um ihre Namen geschlungen haben. In den Vorstellungen der alten Hellenen leben Sänger und Dichter wie Orpheus, Linos, Musaios, Eumolpos, Thamyris, Olen, Philammon,



Zwei antike Orakelplättchen von dünnem Blei aus Dodona. (Nach Karapanos.)

Das obere, links abgebrochene, lautet: . . . ῳ καὶ τᾷ Διώνα Σωκράτης ἐπικοί | . . . . ἐργαζόμενος λῷον καὶ ἄμεινον | . . . ος καὶ αὐτῷ καὶ γενεᾷ. (Ein Mann Namens Sokrates fragt den Zeus Naios und die Diona, was er betreiben solle, damit es ihm und seinem Geschlecht besser und erwünschter gehe.)

Die untere rechts abgebrochene Platte lautet: Θέον Τύχαν ἀγαθάν | Επικοινῶνται τοὶ κορκύρα . . . | Νάῳ καὶ τᾷ Διώνᾳ, τίνι κα . . . . | ἡρώων θύοντες καὶ εὐχ . . . | ὁμονοῖεν ἐπὶ τ' ὠγαθόν. („Mit Gott und gütigem Glücke. Die Korkyräer fragen den Zeus Naios und die Diona, zu wem unter den Göttern oder den Halbgöttern sie opfern und flehen sollen, damit sie sich untereinander zum Guten vertragen.") (Nach Beredarius.)

Pamphos u. a., die sicher nie gelebt haben, die vielmehr nur die Poesie selbst und ihre Stellung im altgriechischen Leben charakterisieren sollten. Orpheus, der vielgepriesene, ist der erste unter ihnen: er ist der Sohn der Muse Kalliope und des Apollo, des Urvaters der Sänger. Seine wunderbaren Weisen haben die Natur belebt, Steine gerührt und Tiere gezähmt. Unter dem Kollektivbegriff dieses Sängernamens gingen dann mystisch-theologische Gedichte, die natürlich aus späterer Zeit stammen. Die älteste Lyrik bestand wohl nur aus Hymnen, Klagegesängen zu Ehren der Götter und Volksliedern, die die Thaten der Helden feierten; jene wurden bei den Festen der Götter, diese an den Höfen der Fürsten, beim Spiel der Zither und meist im Chor gesungen. Die politische und die geistige Entwickelung, Priestertum und Heldenleben gingen in dieser ältesten, sog. vorhomerischen Zeit noch Hand in Hand und durchdrangen sich gegenseitig. Und aus diesen dichterischen Anfängen entwickelte sich später die epische Poesie; sie war der Niederschlag des vielbewegten, unruhigen Zeitalters der Wanderungen, das fortan nur noch in den großen Heldengedichten lebte.

Die epische Dichtung.

Zugleich mit der Teilung und Individualisierung des staatlichen und religiösen Lebens schied sich auch die Masse der Poesie in eine lyrische und eine epische. Je weiter die Religionsbildung fortschritt, desto näher rückten die Menschen den Göttern und erhoben ihre Helden in deren Kreis. Je mehr sich das allgemeine Leben entwickelte, desto höher stieg das Interesse an diesem Fürsten- und Heldentum. Aus diesen doppelten Beziehungen keimte eine Fülle epischen Stoffes hervor, von welchem sich ein Teil an die heiligen Sagen, an die Götterwelt und den Kultus, der andere an die Geschichte des Volkes und Landes, an die Traditionen seiner Herrscher und die Schicksale seiner Helden anlehnte. Bald hatte jeder Stamm und jedes Land seinen eigenen Mythenkreis, der wiederum selbst nur ein Teil jenes großen Sagengewebes bildete, das über das ganze hellenische Land sich ausbreitete.

In der Entwickelung des griechischen Epos dieser Periode kann man zwei große Richtungen unterscheiden, von welchen die eine aus den asiatischen Kolonieen, die andere aus dem Mutterlande ausgeht. Die eine, ältere, rein epische ist die homerische, die andere, mehr religiös-didaktische die hesiodische Richtung. Als den Vertreter der einen, der jonischen Heldendichtung, feierten die Griechen Homer, als den Repräsentanten der andern, der böotischen Poesie, Hesiod. Die Dichtungen, welche unter diesen beiden Namen gingen, wurden aber nicht mehr mit musikalischer Begleitung vorgetragen, sondern von wandernden Sängern, Rhapsoden, deklamiert. Auf diese Weise pflanzten sie sich im Volke Jahrhunderte lang ungeschrieben fort, auf diese Weise entstanden aber auch Zusätze, Übergänge und Fortsetzungen, die von dem Urstoff der Gedichte später nicht mehr geschieden werden konnten.

Der Dichter also, der am Eingang der griechischen Poesie steht, ist Homeros. Die Alten sahen in ihm den Sänger der beiden großen epischen Dichtungen,

die seinen Namen tragen, der „Ilias“ und der „Odyssee“, und mehrerer anderer kleinerer Dichtungen. Sieben Städte hatten sich um die Ehre gestritten, seine Geburtsstätte zu sein. Eine Nymphe soll ihn mit dem Flußgott Meles erzeugt haben. Später soll er erblindet und als fahrender Sänger durch das griechische Land gezogen sein. Auf diesen Wanderungen habe er auf der Insel Jos seinen Tod gefunden. Alle diese Meldungen hat die Forschung bis auf den Namen und die Heimat in Sagen aufgelöst. Homer ist eine mythische Persönlichkeit geblieben. Und der historische Kern, der aus all den widersprechenden Nachrichten der Alten über ihn herausgeschält worden, besteht darin, daß wahrscheinlich im 9. oder 10. Jahrhundert v. Chr. die beiden, den Namen dieses Dichters tragenden Gedichte im kleinasiatischen Griechenland entstanden und von da später, wie es heißt, durch Lykurg nach dem Mutterlande gebracht worden sind. Indes hat die Annahme, daß die beiden Gedichte von einem Dichter herrühren, daß der ursprüngliche Kern derselben aber später erweitert und wohl auch verändert worden sei, in neuerer Zeit wieder Geltung gewonnen, nachdem die Forschung ein Jahrhundert lang die Homerfrage von allen Seiten betrachtet und die verschiedenartigsten Hypothesen darüber aufgestellt hatte.



Homer. Antike Marmorbüste in der Bibliothek Friedrichs des Großen in Sanssouci.

Ein deutscher Gelehrter, F. A. Wolf, war es, der zuerst die Ansicht aufstellte, daß die beiden Epen weder von ein und demselben Dichter, noch überhaupt jedes von einem Dichter herrühren konnten, sondern aus verschiedenartigen, zu verschiedenen Zeiten und von mehreren Sängerschulen verfaßten Bestandteilen sich zusammensetzten. Erst unter Pisistratos sei die einheitliche Redaktion der beiden Gedichte erfolgt. Diese Theorie erregte ungeheures Aufsehen und fand ebensoviele Anhänger wie Gegner. Den letztern gegenüber, die an der ursprünglichen Einheit und planmäßigen Anlage festhielten, wurde von Karl Lachmann die Liedertheorie aufgestellt, nach welcher beide Gedichte aus einem Schatz von Volksliedern herausgewachsen seien. Der Rückschritt zu der Ansicht, daß beide

Epen aus einem und demselben Geiste hervorgegangen, konnte nun natürlich nicht ausbleiben, aber er fand keinen Glauben mehr bei denen, die an der Hand der Wissenschaft nunmehr sowohl „den werdenden als den gewordenen Homer“ in seiner Entstehungsgeschichte erfassen gelernt hatten.

Die beiden epischen Gedichte, die „Ilias“ und die „Odyssee“ sind von den späteren Redaktoren in je vierundzwanzig Gesänge geteilt worden. Das erste schildert die Kämpfe der Achäer um Ilios oder Troja; seine beiden Helden sind Hektor und Achilles. Die Odyssee berichtet die Heimkehr des Odysseus von Troja nach Ithaka und seine Abenteuer. Die Ilias ist bewegter, die Odyssee einheitlicher in der Darstellung. In beiden Gedichten treten glänzende Schlachtbilder, liebliche Zeltszenen, idyllische Bilder der Häuslichkeit vor unser Auge. Sie verhalten sich zueinander wie die beiden Hälften des Lebens, welches sie nach allen seinen Richtungen darstellen. So hat man die Ilias mit der Jugend, die Odyssee mit dem gereiften Mannesalter verglichen, weil dort sich alles mit kühner, rascher Lebendigkeit vollziehe, Begebenheit sich auf Begebenheit dränge, und zwar so schnell, daß das Gedicht der That kaum noch zu folgen vermag und die Ereignisse von fünfzig Jahren vierundzwanzig Gesänge füllen, während in der Odyssee alles langsamer fortschreite, in ruhiger Gemessenheit; denn hier handelt es sich ja nicht um Ruhm und Ehre, sondern um den Erwerb des Besitzes und die Wiedererlangung des rechtmäßigen Eigentums. Hier überwiegt das besonnene Urteil, der Gedanke und das Wort spinnen sich weithin aus, ehe ihnen die kräftige That folgt. Die Gesänge der Odyssee umfassen mehr Jahre als die der Iliade Wochen, und dennoch geschieht hier in diesem langen Zeitraum an Thaten weniger als dort in einigen Tagen. Darum hat schon Aristoteles mit Recht die Ilias ein Epos des Handelns, die Odyssee ein Epos des Duldens und des Leidens genannt. Die Alten zogen die Ilias vor; sie sahen in der Odyssee nur die „sinkende Abendsonne“ der epischen Heroenzeit, den Epilog zu ihrem Nationalgedicht, der Iliade. Für die moderne Menschheit hat dagegen die Odyssee erhebliche Vorzüge, weil eben in ihr der Kern des rein Menschlichen unverhüllt hervortritt. „Sie hat auch einen weitern, man möchte sagen weltmännischer ausgedehnten Horizont, der gleichwohl nach einem wohlthuenden einheitlichen Punkte, dem Heimathaus auf dem trauten Eiland, gravitiert; sie bietet mehr Abwechselung, mehr Bilder der Lieblichkeit und des Stilllebens, mehr Vertiefung, weniger Kraft und Wucht; hier ist ein holder Schimmer, der die Ereignisse mit dem Glanz des Märchens umspielt, in der Ilias ein großartiges Blitzen, ein Waffen- und Wetterleuchten“.

Fragen wir uns aber, worin der eigentümliche Zauber besteht, den beide Gedichte seit jeher auf alle poetisch empfindenden Gemüter mit unwiderstehlicher Macht ausgeübt haben, so liegt die Antwort in der Erkenntnis der eigentümlichen Vorzüge des homerischen Epos. Homer erscheint uns wie der echte Volksdichter und Nationalpoet. Alles, was in seinem Volke als Sage, Mythus, Geschichte und Tradition, an heiligen und großen Erinnerungen lebt, hat er in sein Lied verwebt. Der Grundzug dieser Dichtung aber besteht in der unbewußten Verschmelzung des poetischen und ethischen Elements zu einer höhern Einheit. Sie ist religiös, indem sie die Natur mit göttlichen Wesen belebt und diese

wiederum mit den Menschen in innige Verbindung bringt, sie ist historisch, indem sie uns das Heroenleben der Nation getreuer als der genaueste und gewissenhafteste Geschichtschreiber erzählt. Aus der Verbindung des Historischen mit dem Poetischen, des Göttlichen mit dem Menschlichen ergießt sich aber der Strom der Poesie über die homerischen Gefilde. Diese Verbindung ist das künstlerische Element seiner Gesänge, in welchen der Grundzug des althellenischen Wesens, die heitere, schöne, unverderbte Sinnlichkeit, klar und rein zu Tage tritt. Mit naiver Unbefangenheit sieht der Sänger das Leben an; er kennt noch keinen Zwiespalt zwischen Geist und Materie, er kennt nur die Freudigkeit des Lebensgenusses, die er in den Worten des Odysseus vor der Phäakenversammlung folgendermaßen ausdrückt:

Wahrlich, es ist doch Wonne, mit anzuhören den Sänger,
Solchen wie jener ist, den Unsterblichen ähnlich an Stimme!
Denn ich kenne gewiß kein angenehmeres Trachten,
Als wenn festliche Freud' im ganzen Volk sich verbreitet,
Und in den Wohnungen rings die Schmausenden horchen dem Sänger,
Sitzend in langen Reihn, und voll vor jedem die Tische
Stehn mit Brot und Fleisch, und geschöpften Wein aus dem Kruge
Fleißig der Schenk umträgt, und umher eingießt in die Becher,
Solches däucht mir im Geist die seligste Wonne des Lebens.

Zu dieser frischen und naiven Genußfreudigkeit, die uns in den homerischen Gedichten so vertraulich anspricht, tritt aber doch auch ein bedeutsames künstlerisches Moment hinzu, um den Eindruck zu vervollständigen: die epische Allseitigkeit und Harmonie des Stoffes. Alles, was in dem Leben an Bedeutung gewinnt, spiegelt sich in des Dichters hellem Geiste wieder und findet einen Resonanzboden in seinem Gedicht. So eins ist noch der Sänger mit seinem Volke, daß er sich vollbewußt ist, nur die Empfindungen im Gesang ausklingen zu lassen, die in jeder Griechenbrust leben. Die homerische Weltanschauung ist in allen ihren Teilen die hellenische. Sage und Geschichte, Mythus und Religion vereinigen sich hier ohne jeden Widerstreit zu jener wunderbaren Harmonie, die das Entzücken aller folgenden Zeitperioden bildete, welchen diese Harmonie in Kampf und Not abhanden gekommen war. Daher auch konnte der Dichter mit dieser naiven, ungetrübten Objektivität Götter und Helden in den Kreis seiner Weltanschauung ziehen; sein Gesang, das wußte er, ist die allgemeine Stimmung der Zeit und des Lebens, das er besungen, und sein Inhalt hatte nur unausgesprochen im Herzen des Volkes gelebt, für welches er gesungen. Der unerschütterliche Glaube an das Göttliche vereinigt sich bei ihm mit der bescheidenen Ehrfurcht vor der menschlichen That; so hat jener nichts Abschreckendes, diese nichts Erniedrigendes. Und alle diese Elemente der homerischen Weltanschauung werden schließlich durch das Gefühl künstlerischer Harmonie zu einem Ganzen vereinigt, das, wieviele Sängerschulen auch daran mitgearbeitet haben mögen, doch aus *einem* Geiste nur hervorgegangen sein kann: aus dem Geiste des Sängers und des Volkes, welches die Natur selbst zur Kunst erhoben, und dem die Objektivität naiver Sinnlichkeit, frischer Phantasie und rein menschlicher Empfindung noch nicht durch Zweifel und Fragen und trübe Lebenserfahrungen geraubt worden war. Dieses





Eine Seite einer der ältesten erhaltenen illust
Mailand, Ambrosianische Bibliothek.



…sten Handschriften von Homers Ilias; etwa 5. Jahrh.
…erkleinertes Faksimile. (Publ. of the Pal. Soc.)



Reinmenschliche und Erhabene, ohne jede sentimentale Beimischung, das aber doch jedes fühlende Herz gerade darum tief ergreifen muß, tritt in den beiden großen epischen Dichtungen Homers stets neben das Heldenhafte, Göttliche; das eine ohne das andere ist nicht denkbar; beide in ihrer Vereinigung bilden den Kern und die Größe der homerischen Weltanschauung. Nirgends vielleicht tritt diese charakteristischer hervor, als in dem sechsten Gesang der Iliade, wo der Abschied Hektors von der Andromache vor der Rückkehr in die Schlacht in den folgenden Versen eingeleitet wird:

Also sprach und enteilte der helmbuschschüttelnde Hektor
Und gar bald erreicht' er die wohnlichen Hallen des Hauses.
Aber daheim nicht fand er die lilienarmige Gattin,
Sondern mit ihrem Sohn und der schöngekleideten Amme
Hoch auf dem Wartturm stand sie, in Thränen fließend und schluchzend.
Als nun Hektor daheim nicht fand die untadlige Gattin,
Trat er zur Schwelle des Hauses und sprach, zu den Mägden sich wendend:
Sagt mir, o Mägde, getreu, wo die lilienarmige Gattin
Hinging aus dem Gemache? zu prachtkleidschleppenden Frauen
Ihrer Schwäger? oder zu Schwestern ihres Gemahles?
Oder zum Heiligtum der Athene, wo auch die andern
Lockigen Troerfrauen die schreckliche Göttin versöhnen?
Ihm antwortend versetzte die rührige Schaffnerin also:
Hektor, weil du befiehlst, zu verkündigen lautere Wahrheit:
Weder ist sie gegangen zu prachtkleidschleppenden Frauen
Ihrer Schwäger, noch zu den Schwestern ihres Gemahles,
Noch zu dem Heiligtum der Athene, wo auch die andern
Lockigen Troerfrauen die schreckliche Gattin versöhnen;
Sondern den Turm erstieg sie von Ilios, weil sie vernommen,
Trojas Volk erliege der Danaer mächtigem Andrang.
Darum eilte sie hastig, in fliegender Angst zu der Mauer,
Einer Rasenden gleich, und die Wärterin trägt ihr den Sohn nach.
Also das würdige Weib.

Es folgt nun der bewegliche Abschied der liebenden Gatten und damit schließt dieser Gesang.



Antike Illustration zur Ilias: Abschied Hektors von Andromache. Vasenbild.
(Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.)

In der „Odyssee“ treten die Frauengestalten Homers noch plastischer in ihrer vollen Anmut hervor als in der „Ilias“. Das Menschliche steht hier in erster Reihe, und sicher beruht gerade darauf der eigentümliche Reiz, den dieses Gedicht jederzeit auf alle Zeiten und Lebensalter hervorgebracht hat. Die wunderbaren Schicksale und Abenteuer des Odysseus bei den Kikonen, Lotophagen und Kyklopen, auf den Inseln des Äolus, der Zauberin Circe und der Sirenen, auf welch letzterer er zwischen die Scylla und Charybdis gerät, auf Trinakria, wo er von Helios verfolgt, auf Ogygia, wo er von der Nymphe Kalypso gepflegt wird, im Phäakenlande, wohin ihn der Zorn des Poseidon verschlagen und wo er von Nausikaa, der lieblichsten Frauengestalt der homerischen Poesie, und ihrem königlichen Vater Alkinoos gastlich aufgenommen wird, bis er nach zwanzigjähriger Anwesenheit wieder in Ithaka anlangt und die treue Gattin Penelope wie seinen Sohn Telemachos wieder antrifft, alle diese Fährnisse, Abenteuer, Schilderungen und Geschichten üben einen mächtigen Zauber auf uns, weil der Geist der Antike sich nirgends so treu und wahr abspiegelt wie in dem Nationalcharakter des Odysseus und in dem Sagenkreis, den sein Volk um ihn gewoben.

Kein lieblicheres Bild hat die antike Poesie aufzuweisen als die Szene, da Odysseus, in der Heimat angelangt, der Gattin und dem Sohne entgegentritt. Sie befindet sich im 23. Gesang der Odyssee und lautet folgendermaßen in deutscher Nachbildung:

> Flugs nun ging sie hinab vom Obergemach und ihr Herze
> Schwankt', ob den lieben Gemahl sie erforschen solle von weitem
> Oder ihm nahend die Hand ergreifen und küssen sein Antlitz.
> Als sie den Saal erreicht, überschritten die steinerne Schwelle,
> Setzte sie sich, dem Odyß gegenüber, im Scheine des Feuers
> Hin an die andere Wand. Gelehnt an die mächtige Säule
> Saß er und blickte zur Erde und wartete, ob die verehrte
> Gattin ein Wort an ihn, den ihr Auge nun schaute, wohl richte.
> Lang aber saß sie verstummt und bange verwunderten Herzens;
> Denn bald glaubte sie ihn beim Anschau'n wohl zu erkennen,
> Bald erschien er ihr fremd in seiner zerlumpten Bekleidung.
> Nun aber fuhr ihr Sohn sie an mit scheltendem Ausruf:
> Mutter, unmütterlich ist dein hartes Herz und gefühllos!
> Sage, was hältst du dich weit vom Vater, statt, ihm zur Seite
> Sitzend, ein trauliches Wort zu reden und ihn zu befragen?
> Traun, kein anderes Weib gewänne das ihrem Gemüt ab,
> Ferne zu bleiben dem Mann, der nach vielen erduldeten Leiden
> Endlich im zwanzigsten Jahr zurückgekehrt in die Heimat!
> Du aber hast nun einmal ein Herz, das härter als Stein ist.
> Ihm erwiderte drauf die sinnige Penelopeia:
> Ach, mein Sohn, in der Brust wie geronnen ist mein Gemüte.
> Weder ein Wort zu sprechen vermag ich, noch ihn zu fragen,
> Noch ihm ins Antlitz zu schaun. Wofern er wirklich Odysseus
> Ist und nach Hause zurückgekommen, so werden wir beide
> Besser einander schon erkennen. Heimliche Zeichen
> Haben wir zwei, die niemandem sonst als uns nur bekannt sind.
> Lächelnd vernahm, was sie sprach, der leidenbewährte Odysseus
> Und dem Telemach rief er zu die geflügelten Worte:
> Laß nur die Mutter, mein Sohn, mich hier im Saal auf die Probe
> Stellen! Sie wird mich alsdann verlässiger schleunigst erkennen.
> Weil ich starre von Schmutz und mein Leib von Lumpen gehüllt ist,

Achtet sie mich noch gering und meint noch immer, ich sei's nicht.
Wir aber wollen, was uns am besten frommt, nun erwägen.
Der schon, welcher im Volk einen einzelnen Mann nur getötet
Und nicht hinter sich hat eine Menge schirmender Helfer,
Flieht und läßt die Verwandten sowohl als den Boden der Heimat.
Wir aber haben der Stadt ihre Stützen, von Ithakas Jugend
Weit die Besten erschlagen. Das, bitt' ich dich, wolle erwägen.
Telemach gab ihm darauf verständigen Sinnes zur Antwort:
Vater, das mußt du schon selbst in Betracht ziehn. Unter den Menschen
Sollst du der klügste ja sein und unter den Sterblichen allen
Ist kein anderer Mann mit dir sich zu messen im stande.
Ihm entgegnet hierauf der anschlagreiche Odysseus:
Sagen will ich dir dann, was mir das Beste zu sein dünkt.
Erstlich waschet euch rein und bekleidet euch mit den Röcken,
Laßt dann auch im Gemach die Mägde Gewande sich umthun;
Aber der göttliche Sänger ergreife die tönende Laute,
Uns zum lustigen Tanz die führende Weise zu spielen.
Wer uns benachbart wohnt und wer die Straße heraufkommt,
Meint dann, wenn er es hört von draußen, es sei das die Hochzeit.
Ehe hinaus wir gelangt aufs baumbewachsene Feldgut,,
Darf kein lautes Gerücht, daß wir die Freier gemordet,
Hier in der Stadt sich verbreiten. Da draußen sei dann erwogen,
Welch ein Mittel zum Heil der Olympier uns an die Hand giebt.
Achtsam hörten sie zu und befolgten, was er geraten,
Wuschen sich erst und zogen sich an die Röcke. Bereit auch
Waren die Frauen alsbald. Die wölbige Laute sich langend
Weckte in ihnen die Lust der gottbegnadete Sänger
So zu süßem Gesang als wohlgeregeltem Reigen.
Unter den Füßen der Männer und schöngegürteten Frauen
Dröhnte ringsum der geräumige Saal von den Tritten des Tanzes.
Mancher sagte sich da, indem er das hörte von draußen:
Also gewann doch einer die vielumworbene Fürstin!
Treuloses Weib! Hielts doch nicht aus, des Jugendgemahles
Stattliches Haus in Geduld zu behüten, bis er gekommen.
So ließ mancher sich aus und wußte nicht,. was sich begeben,
Während Eurynome schon, die Schaffnerin, drinnen den Helden
Badet im eignen Palast, den Leib ihm einrieb mit Baumöl
Und ihn dann mit dem Rock umhüllt' und schönem Gewande.
Über sein Haupt ergoß Athene Fülle von Anmut,
Daß er der Wanne entstieg, an Gestalt den Unsterblichen ähnlich.
Nochmals nahm er dann ein den Sessel, den er verlassen,
Seiner Gemahlin genüber, und also begann er zu reden:
Launisches Weib, dir haben das Herz die olympischen Götter
Härter fürwahr verstockt als anderen milderen Frauen.
Traun, kein anderes Weib gewänne das ihrem Gemüt ab,
Fern zu bleiben dem Mann, der nach vielen erduldeten Leiden
Endlich im zwanzigsten Jahr zurückgekehrt in die Heimat.
Mache denn du mir das Bett, o Eurynome, daß ich mich lege,
Wenn auch allein — die trägt in der Brust ein Herz ja von Eisen.
Ihm entgegnet hierauf die sinnige Penelopeia:
Seltsamer Mann! Ich thue nicht groß, noch bin ich gefühllos,
Noch auch maßlos erstaunt. Ich weiß recht wohl, wie du warest,
Als du von Ithaka fort auf langberudertem Schiff zogst.
Auf, Eurykleia, heraus vom stattlichen Ruhegemache
Setze für ihn das feste Gestell, das er selber gemacht hat.

Wann ihr das feste Gestell ihm herausgesetzt habt, dann leget
Wollige Vließe darauf nebst Laken und schimmernden Pfühlen.
Um den Gemahl auf die Probe zu stellen, sprach sie's. Odysseus
Gab in grollendem Ton der züchtigen Gattin zur Antwort:
Frau, du sprachest ein Wort, das mir die Seele betrübet.
Wer denn versetzte mein Bett? Dem allergeschicktesten, mein' ich,
Fiele das schwer, sofern zu dem Werk ein Gott nicht erschiene,
Der nur zu wollen braucht, um es leicht von der Stelle zu schaffen.
Aber der kräftigste selbst von den lebenden sterblichen Männern
Höb' es so leicht nicht hinweg; denn ein großes besonderes Merkmal
Hatte das künstliche Bett, das nur ich, kein anderer, baute.
Innert des Hofraums wuchs ein hochbewipfelter Ölbaum
Üppig belaubt empor, einer Säule an Dicke vergleichbar.
Rings um diesen herum errichtend die steinerne Mauer
Baut' ich das Ruhegemach und versahs mit gehörigem Dache,
Auch mit gedoppelter Thür aus festem Plankengefüge.
Ab drauf hieb ich die Krone des blättertreibenden Ölbaums,
Schlichtete glatt den Stumpf von der Wurzel empor mit dem Erzbeil
Regelrecht und genau, gestaltete ihn nach der Richtschnur
Um zum Fuße des Betts und bohrt ihn aus mit dem Bohrer.
Fertig zimmert' ich dann um selbigen Träger die Bettstatt,
Glänzend von Elfenbein, von Gold und Silber, und spannte
Rindshautriemen darüber, gefärbt mit schimmerndem Purpur.
Kund so geb ich dir nun dies Merkmal. Aber ich weiß nicht,
Ob mir die Bettstatt, Frau, noch feststeht oder sie jemand,
Unter ihr fort den Stumpf des Ölbaums hauend, hinwegthat.
Wonniglich schmolzen ihr Herz und Glieder, indem er das sagte,
Da sie die Zeichen erkannt, die Odyß ihr stimmend berichtet.
Hin jetzt lief sie sogleich zum Gemahl und schlang ihre Arme
Ihm um den Hals und küßte sein Haupt und redete also:
Zürne mir nicht, mein Odyß! Du standest ja immer den Menschen
Allen an Einsicht voran. Die Götter sandten uns Trübsal,
Gönnten uns beiden es nicht, zusammen verweilend der Jugend
Uns zu erfreun und vereinet zu nahn der Schwelle des Alters.
Nun aber grolle mir nicht, noch wolle du das mir verdenken,
Daß ich dich nicht sogleich beim ersten Erblicken begrüßte.
Schaudernd hegte mir stets das Herz in der Brust die Befürchtung,
Daß ein anderer Mann mich täuschen könne mit Worten;
Trachten so viele doch mit bösen Ränken nach Vorteil.
Deutlich hast du mir jetzt genannt die verlässigen Zeichen
Unseres Betts, das nie ein anderer Sterblicher schaute
Als du selber und ich und nur eine der dienenden Frauen,
Aktoris, welche mein Vater mir mitgab, als ich hierher zog,
Wo sie dann uns die Thür des festen Gemaches behütet.
Sicher nun hast du mein Herz überzeugt, wie sehr es auch bangte.
Was sie gesagt, erregte noch mehr sein Verlangen, zu schluchzen;
Weinend hielt er umarmt die züchtige traute Gemahlin.
Wie, so beglückend in Sicht das Land den Schwimmenden auftaucht,
Denen das wackere Schiff im Meere Poseidon zerschellte
Unter der Wucht des Sturms und hochgeschwollener Woge:
Wenige retteten sich aus der schäumenden Flut ans Gestade,
Schwimmend, vom Salze der See die Haut umkrustet, und stiegen
Glücklich empor ans Land, dem Untergange entronnen —
Also beglückte nun sie der Anblick ihres Gemahles;
Nimmer drum wollte vom Hals ihm die weißen Arme sie lösen.

* * *



Apotheose Homers. Marmor-Relief von Archelaos. London, Brit. Museum.

Dem Homer steht als Vertreter einer andern Richtung der epischen Poesie im eigentlichen Griechenland Hesiodos gegenüber. Auch sein Name wie sein Schaffen ist in Dunkel gehüllt. Er lebte wahrscheinlich im 9. Jahrhundert in Askra in Böotien und galt als der Begründer einer neuen

Dichterschule, deren wesentlicher Zug im Gegensatz zu der homerischen, die das Heldenhafte pries, vielmehr auf das Lehrhafte gerichtet war. Mehr noch als bei Homer sind bei Hesiod kritische Zweifel über die Einheit seiner Werke aufgetaucht, und die Annahme, daß dieselben unmöglich in ihrer gegenwärtigen Gestalt von ihm herrühren, sondern aus verschiedenen Bestandteilen und aus Werken verschiedener Perioden zusammengesetzt seien, ist fast zur Gewißheit erhoben worden. Aber es ist charakteristisch für die Bedeutung, die die Alten diesem Dichter beilegten, daß eine griechische Sage sehr ausführlich von dem poetischen Wettkampf erzählt, der zwischen Homer und Hesiod ausgefochten worden sei.

Eine solche Sage konnte nur da entstehen, wo der große Unterschied zwischen den beiden Richtungen der epischen Poesie noch nicht zu Bewußtsein gelangt war. Es ist ein anderes Zeitalter und eine neue Weltanschauung, die aus der hesiodischen Dichtung vornehmlich zu uns spricht. Das heroische Zeitalter ist abgeblüht und eine Periode veränderter Bedingungen des religiösen und staatlichen Lebens angebrochen. Das Königtum ist zerfallen, das Priesterwesen steht im hohen Ansehen; die Heroen der Vorzeit sind bereits zum Range von Sprößlingen der Götter erhoben worden; das politische Leben bewegt sich in neuen Staatsformen; das religiöse Leben hat im wesentlichen einen ethischen Charakter angenommen, das bürgerliche einen patriarchalischen Zug. Auf diesem Untergrunde baut sich das Epos des Hesiod auf, das eine überwiegend didaktische Richtung verfolgt.

Von den Werken, welche mit größerer oder geringerer Berechtigung dem Hesiod zugeschrieben werden, sind die „Werke und Tage“ in poetischem Sinne, die „Theogonie“ nach ihrer religiösen Bedeutung das wichtigste. Die didaktische Tendenz tritt namentlich in der erstgenannten Dichtung zu Tage. Den Kern derselben bilden Lehren über den Ackerbau und die Landwirtschaft, Warnungen für die Schiffer und Handeltreibenden, Mahnungen zur Gerechtigkeit, zum sittlichen Lebenswandel, Vorschriften über die Wahl der Gattin und die Erziehung der Kinder. Das Ganze durchzieht der Streit zwischen Hesiod und seinem Bruder Perses, der ihn um sein Erbe betrogen. Er selbst schildert das goldene, das silberne, das eherne und heroische Zeitalter mit dichterischem Schwung, und mit tiefer Wehmut beklagt er, daß er in einem fünften Zeitalter zur Welt gekommen.

Einst in den Tagen der Vorzeit, da lebten der Menschen Geschlechter
Frei und los von dem Übel und frei von beschwerlicher Arbeit,
Frei von der Krankheit Schrecken, die bringen des Todes Verhängnis,
Aber das Weib (Pandora) entnahm dem Fasse das gift'ge Getränke,
Goß es aus und bereitet' den Menschen die grausigen Sorgen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Wäre doch nimmermehr mir das fünfte Alter beschieden,
Wär' doch zuvor ich gestorben, wär' nach ihm später geboren.
Jetzt ist des eisernen Zeit, kein Tag bringt Ruhe vor Arbeit,
Keiner ist frei von Jammer, die Nacht führt ihnen Verderben
Zu, den Unglücklichen, denen die Götter nur Sorge beschieden.

Über solche Klagen erhebt sich aber der Dichter, wenn er den Segen der Arbeit, der heilbringenden Ordnung in behaglicher Ausmalung zu schildern unternimmt:

Hunger der ist wohl ganz gesund unthätigem Manne,
Doch es zürnen die Götter und Menschen dem Mann, der in Trägheit
Hinlebt, an Wesen durchaus den müßigen Drohnen vergleichbar,
Welche in Trägheit das Werk der fleißigen Bienen verzehren;
Dir jedoch mach' es Freud, dein Werk in Ordnung zu treiben,
Daß dir die Hütte sich fülle zur Zeit mit reichlichem Vorrat.
Aus dem Tagwerk erwächst der Schafe die Füll' und des Reichtums.
Und durch die Arbeit der Hand wirst du noch lieber den Göttern
Sein, als den Menschen, denn ihnen sind Taugenichtse ein Greuel.
Arbeit bringt keine Schand', doch Schande ist's, allezeit nichts thun.
Du kannst durch Arbeit zum Reichtum kommen, um den dich der Faule
Wohl mag beneiden, und Reichtum hat Tugend und Ruhm im Gefolge.
Sommer bleibts ja nicht immer; drum frisch auf, füllet die Scheunen!

Wo solche Anschauungen in den Gemütern lebten und in der Poesie ihren getreuen Ausdruck fanden, da war in der That das goldene Zeitalter sorgloser Jugend und frohen Heldentums vorüber, da war auch die religiöse Anschauung nicht mehr eine unbefangene und ungetrübte. Die „Theogonie" des Hesiod erscheint daher wie ein Versuch, das Göttersystem ethisch zu erklären und dem Zeitbewußtsein dadurch näher zu bringen. Der priesterliche Einfluß drängt sich überall in den Vordergrund der Betrachtung, und von diesem Standpunkt aus werden die Mythen der Götter und Heroen aufgefaßt. Die Darstellung aber ist eine so ungleiche, daß die einzelnen Gesänge unmöglich von ein und demselben Dichter herrühren können. Sie ist zuweilen ein trockenes Namenregister, an andern Stellen wiederum von dichterischer Erhabenheit und melodischem Fluß. An die Theogonie schloß sich wahrscheinlich das Epos der Helden und Heroen, die „Heroogonie", die Verherrlichung des heroischen Geschlechts, das von irdischen Weibern mit den Göttern des Olymps gezeugt war, und das Hesiod in seinem „Weiberkatalog" schilderte. Ein Teil desselben: „Der Schild des Herakles" ist nur noch erhalten, den jedoch die Wissenschaft aus innern Gründen dem Hesiod abgesprochen hat. Der Schild des Herakles sollte wohl ein Gegenstück bilden zu dem Schild des Achilles, den Homer beschrieben, wie die Dichtung des Hesiod selbst als eine Ergänzung und Fortbildung der homerischen von den Griechen damals angesehen wurde. Die Elemente altgriechischen Lebens, die Homer unberührt ließ, sind von Hesiod im Rahmen des Epos behandelt worden: das bürgerliche Leben, der Segen des Ackerbaus, die Belehrung über Tugend und Sitte. So ist der Kreis, den das griechische Epos in seiner Einheit und Harmonie umschreibt, beschlossen.

Aber es war darum den mitlebenden und nachfolgenden Sängern doch nicht die Möglichkeit genommen, innerhalb dieses Kreises einzelne Ausschnitte der griechischen Sage und Geschichte dichterisch zu behandeln. Nicht nur die Schicksale des Odysseus, sondern auch die der andern rückkehrenden Helden wollte das Volk kennen lernen, und diesem Bedürfnis kamen die Sänger entgegen, welche gemeinhin unter dem Namen: die Cykliker zusammengefaßt werden (von kiklos, Kreis). Sie waren Rhapsoden, welche die verschiedenen Stoffe der Götter- und Heroensage, die Homer und Hesiod nur angedeutet oder gestreift hatten, weiter ausführten und die epische Dichtung nach der einen oder andern Richtung ausbauten. Von ihren Schöpfungen sind nur Bruchstücke vorhanden, die einen Mangel an eigen-

tümlich poetischem Gehalt verraten. Sie haben ebensowenig ihre Vorbilder zu erreichen vermocht, wie die Homeriden, jenes alte Sängergeschlecht, das auf der Insel Chios den rhapsodischen Vortrag der Gedichte ihres Ahnherrn fortsetzte und durch ihre Hymnen und Lieder ergänzte. Die epische Poesie dieser Epigonen greift, der Form nach zwar an die Meister sich anlehnend, im Geiste aber bereits in eine neue Richtung über, die die alte epische abzulösen bestimmt war, in die Historiographie, welche etwa im sechsten Jahrhundert in Griechenland aufkeimte.

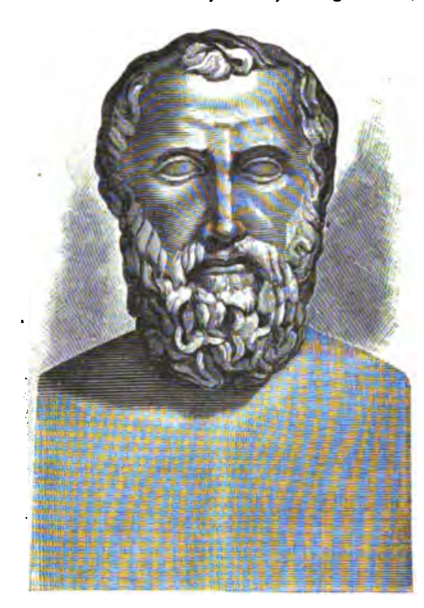
Die Lyrik.

Der Keim der lyrischen Dichtung lag schon in den ältesten priesterlichen Gesängen und Hymnen der Griechen. Aber diese orphische Dichtung war im wesentlichen eine Naturpoesie. Erst unter dem Einfluß der politischen Umgestaltung des hellenischen Volkslebens fingen die epischen von den lyrischen Elementen der Dichtung sich zu scheiden an. Die epische Poesie hatte ihre Sendung erfüllt, die Lyrik behauptete das Feld, und es begann das Zeitalter der Kunstpoesie, welche vornehmlich von den Doriern und Äoliern gepflegt wurde.

Ein großes Gewicht muß, wie gesagt, bei dieser Entwickelung auf die Umwälzungen im Staatsleben gelegt werden. Der Sturz des Königtums, die Begründung von Republiken förderte das Hervortreten des einzelnen aus der Masse. Der Geist der Griechen war zum Bewußtsein seiner selbst gelangt, hatte fühlen und denken gelernt und sich zu einer bestimmten Eigentümlichkeit und Individualität entwickelt. Eine solche Entwickelung konnte natürlich nur langsam vor sich gehen; ihre Spuren sind aber in der Geschichte der Lyrik bei den Griechen deutlich erkennbar, obwohl von dieser lyrischen Poesie das meiste verloren gegangen und nur wertvolle Bruchstücke sich noch erhalten haben. Die Kulturentwickelung der Griechen von der Heroenzeit bis zur Periode der Bildung des Volkes in freien Staatsverfassungen und dem Kampf zwischen Tyrannei und Volksherrschaft umfaßt auch das Entstehen, den Höhepunkt und den Verfall der lyrischen Dichtkunst.

Schon in der hesiodischen Poesie waren Ansätze zu einer solchen Entwickelung vorhanden, die in der Zeit des erwachenden Selbstgefühls von der epischen Anschauung der Götter- und Heroenwelt zur Vertiefung in ihr eigenes Innere notwendig führen mußten. Den Übergang von der epischen zur lyrischen Dichtung bewirkte die elegische Poesie, welche die Eindrücke, die die Außenwelt auf das menschliche Gemüt hervorbringt, zu schildern versucht. Sie ist auch die rhythmische Lyrik genannt worden, weil sie den Vortrag mit der Flöte begleitete. Ihr folgte die melische (melos, Lied), die reine Lyrik, die sich in der Geschlossenheit durch die Strophe darstellte und von der Kithara begleitet wurde. Den Übergang bildet die jambische Lyrik, die in der Versform des Jambus das geeignete Gefäß für den Ausdruck ihrer Gefühle des Hasses und Spottes gefunden hatte. Jonier, Äolier und Dorier bildeten diese drei Richtungen aus. Das ganze Griechenland aber beteiligte sich an diesen drei Hauptströmungen der lyrischen Poesie, deren hohe Bedeutung selbst aus den noch vorhandenen Resten klar zu erkennen ist.

Die elegische Lyrik, den Ausdruck „Elegie“, dessen Abstammung noch nicht genügend aufgeklärt ist, im weitesten Sinne genommen, umfaßte verschiedene Dichtungsformen. Zunächst die Elegie als solche, dann das Epigramm und die Satire. Ihr hervorstechendstes Merkmal war der fünffüßige Pentameter, der das Versmaß des Epos, den Hexameter, ergänzend, das Distichon bildete. Als ihre ersten Vertreter werden gewöhnlich Kallinos und Archilochos genannt, die wohl beide im achten Jahrhundert im kleinasiatischen Jonien lebten. Der Ursprung der Elegie aus dem Epos tritt am klarsten in ihren Anfängen hervor, die auf dem Gebiete der politischen Lyrik liegen. Der heroische Ton der alten epischen Gedichte tönt in den Elegien des Kallinos, in welchen er die Epheser zum Kampf gegen die Magnesier auffordert, noch fort, während auf der andern Seite die alte Hymnendichtung in den Gedichten des Archilochos anklingt. Ihn priesen die Alten als den größten Dichter nach Homer. Und doch bildet seine Poesie der Subjektivität den entschiedensten Gegensatz zu der homerischen Objektivität der Weltanschauung. Mit leidenschaftlichem Pathos und reicher lyrischer Begabung erfüllte er alle Formen der Poesie und schuf neue Formen für den Gedanken und das Empfindungsleben seines Volkes. Seine Lebensanschauung tritt schon aus den geringen Bruchstücken erkennbar hervor, die sich noch erhalten haben, wie aus dem folgenden Gedicht:



Archilochos. (Visconti, Icon. greca.)

Herz, o Herz, von ungefügen Kümmernissen schwer gebeugt,
Auf, und jenen, die dich hassen, wirf entgegen kühn die Brust
Und auf deiner Feinde Lanzen schreite selbstvertrauend zu!
Aber wenn du Sieg errungen, jauchze laut nicht vor der Welt,
Noch zu Hause schwer gebrochen jammre, wenn du unterlagst,
Sondern freue dich im Glücke, gräme dich im Mißgeschick
Nicht zu sehr und sei des Wandels, der die Welt beherrscht, gedenk.

Der kriegerische Ton der elegischen Poesie wurde am stärksten durch den lahmen Schulmeister Tyrtäos ausgebildet, dessen mythische Persönlichkeit zwar in Dunkel gehüllt, dessen Ratschläge und Lieder aber zum Teil noch vorhanden sind, in welchen er die Gemüter der spartanischen Bürger in Kampf und Not aufzurichten, zu Kampf und Ehren zu begeistern suchte. Kriegsruhm und Tapferkeit bildeten den Grundzug seiner Elegieen; der Tod fürs Vaterland erscheint als die höchste Ehre des Daseins. Eine solche poetische Richtung weist deutlich auf ein reich entwickeltes politisches Leben in Griechenland hin. Eines seiner schönsten Kriegslieder fordert die Jugend seines Volkes also zum Kampf für das Vaterland auf:

Schön fürwahr ist der Tod, wenn unter den vordersten Streitern
Für sein väterlich Land kämpfend der Tapfere fällt.

Der Dichter schildert sodann in beredten Worten die Schmach der Unthätigkeit und des müßigen Lebens angesichts der Not des Vaterlandes und schließt mit dem begeisterten Aufruf:

Laßt uns denn streiten mit Mut für das Land und unsere Kinder,
Laßt uns sterben und nicht schonen des Lebens hinfort!
Auf, ihr Jünglinge, denn zum Kampf aneinander geschlossen,
Auf, und heget nur nicht Schrecken und schimpfliche Furcht!
Sondern erhebt den Mut in der Brust und laßt ihn erstarken:
Nimmer im Männergefecht feige das Leben geliebt!
Nie den Bejahrteren auch, dem behend nicht mehr sich das Knie regt,
Lasset, zum Fliehen nimmer gewandt, nimmer den Greisen im Stich!
Traun, gar schändlich doch wär's, wenn im vordersten Treffen gefallen,
Er vor der Jünglinge Reih'n läge, der ältere Mann,
Dem schon weiß das Haupt und grau sich färbte das Barthaar;
Wenn im Staub er dahinhauchte den kräftigen Geist!
Wenn er die blutige Scham mit den teueren Händen bedeckte —
Wohl abscheulich wär's, gräßlich den Augen zu schau'n!
Wenn er entblößt daläge; doch alles ziemet dem Jüngling,
Welchem die Jugend noch hell strahlend die Glieder umblüht.
Herrlich ist er den Männern zu schau'n, liebreizend den Weibern,
Weil er noch lebt: und schön, fiel er im vordersten Kampf.
Recht ausschreitend darum in geschlossenen Reih'n, an den Boden
Stemmet den Fuß und fest beiße die Lippe der Zahn!

Der Ruhm des Tyrtäos beruht aber nicht allein auf seinen Elegien, sondern hauptsächlich auf seiner „Eunomia“, die die Spartaner zum Gehorsam gegen das Gesetz, zu bürgerlicher Tugend und Sittlichkeit, zur Ausbildung des innern Staatslebens aufforderte.

Mit Simonides von Amorgos, dessen „Frauenspiegel“ die Kontraste der weiblichen Charaktere treffend schildert, schließt die Reihe elegischer Dichter aus der ersten Periode dieser poetischen Richtung würdig ab. Aber auch in ihrer zweiten Periode, in der ihr Stil zu immer höherer künstlerischer Abrundung sich entwickelt, hat die Elegie hervorragende Vertreter in Griechenland. Der weise Solon bedient sich dieser Dichtungsart, um durch sie auf seine Mitbürger sittigend einzuwirken. Jedes der von ihm erhaltenen poetischen Bruchstücke bezeugt „den lautern Geist der Menschlichkeit und Milde, das feine sittliche Maß, den wärmsten Anteil am Schicksal seines Volkes“ und daneben eine Fülle von Erfahrung und tiefer Einsicht in das Leben, eine hohe poetische Empfindung und eine seltene Anmut des Vortrags. Das gnomische Element, das schon in den Elegieen des Solon einen wichtigen Bestandteil bildet, tritt in den Dichtungen der Zeitgenossen und Nachfolger immer stärker hervor und bildet die eine Richtung der elegischen Poesie, während das erotische Element den Grundton einer zweiten Richtung abgiebt, die namentlich durch Mimnermos von Kolophon vertreten ist. Er wird als „der liebliche Sänger“ gepriesen; Zartheit der Empfindung und schwermütige Weltbetrachtung weiß er zu vereinen. Der Sinn seines Lebens und seiner Poesie ist am kürzesten in den folgenden Versen ausgedrückt, die von ihm auf uns gekommen sind:

Was sind Leben und Glück, wenn die goldene Liebe dahinfloh?
Laßt mich sterben, sobald sie mich nicht länger erquickt.
Aber die Jugend verwelkt rasch und die Blüte der Kraft
Männern und Frau'n, und beschleichen uns erst die Gebrechen des Alters,
Das unerbittlich den Mann, selber den schönsten, entstellt,
Ach, da zehrt am Gemüt rastlos die vergebliche Sehnsucht
Und selbst Helios Strahl mag uns das Herz nicht erfreu'n;
Denn von der Jungfrau sind wir gefloh'n und verschmäht von den Frauen,
So viel Schweres verhängt über das Alter ein Gott.

Das gnomische Element der elegischen Dichtung wurde durch Theognis aus Megara besonders stark ausgebildet. Die Geschichte seines Lebens liegt in seinen Sprüchen, die in ihrer Eigenart wiederum nur durch dieses verständlich werden. Er gehört zu den Edlen und hegt einen tiefen Haß gegen den Pöbel. Seine Poesie durchflutet alle Empfindungen, vom unbefangenen heitern Lebensgenuß bis zur grämlichen Verbitterung und mürrischen Weltverachtung. Dazwischen liegt in den Sprüchen, die zur Klugheit, zum Maß, zur Verehrung „des sittlichen Grundes im Leben" auffordern, ein oft benutzter pädagogischer Stoff, der dann später aus dem Zusammenhang gerissen wurde und so ein einheitliches Bild seiner Poesie nicht aufkommen ließ. Seine aristokratische Lebensanschauung geht schon aus den Eingangsversen hervor, die an der Spitze seiner Dichtungen standen:

An Lammböcken und Eseln und Rossen, o Kyrnos, verlangt man
Artige Zucht, und es mag jeder aus wackerer Brut
Gern sie erziehn — doch zu frei'n des Niedrigen niedrige Tochter
Kümmert den Edelen nicht, beut sie nur Güter genug.

Ein Zeitgenosse des Theognis war der milesische Philosoph Phokylides, von dessen gnomischen Dichtungen aber nur sehr wenig bekannt ist. Soweit dieses wenige einen Rückschluß gestattet, so stellt seine stille philosophische Betrachtungsweise einen wirksamen Gegensatz zu der Weltanschauung des Theognis und zugleich die Verschiedenheit dorischer und ionischer Sittenlehre dar.

Aus der didaktischen Richtung der ionischen Elegie sproßte aber auch ein Nebenzweig der griechischen Dichtung hervor, der später in der Weltlitteratur zu großer Bedeutung gelangen sollte: die Fabel. Ihre Ursprünge verlieren sich in die ältesten Zeiten der Kultur, wo der Mensch mit der Natur noch in einer so harmonischen Verbindung stand, daß er alle ihre Kräfte und Erscheinungen in eine gewisse Beziehung zu seinem eigenen Sein bringen konnte. Da war es vor allem die Tierwelt, der er Bewußtsein, Sprache und Vernunft gab, um sie sodann zum Spiegel des Menschlichen zu machen. Auf diesem Wege gelangte einer der bedeutendsten deutschen Sprachforscher zu der Idee einer gemeinsamen indogermanischen Tiersage, deren Schößlinge das Tierepos und die Tierfabel seien, jenes die primitive Form, diese der Nachwuchs abgeschwächter Art. Zweifellos stammen die reinsten und schönsten Fabeln aus Indien, viele aber auch aus Ägypten; aus beiden Ländern fanden sie dann ihren Weg nach Griechenland, wo sie die didaktische Epik ergänzten. Schon unter Hesiod fand die Fabel auch ihre künstlerische Form, mehr noch unter den ersten Elegikern. Aber die Fabel nahm bei den Griechen verschiedene Formen an, bis sie in einer dem Äsop zugeschriebenen

Sammlung aus dem sechsten Jahrhundert ihre eigentümliche Gestalt gefunden hat. Immer liefen in ihr nebeneinander her ein praktischer Satz, welcher den Rückhalt und das Motiv der Fabel bildet, und eine mimische Szenerie, die zur Einkleidung jenes Hintergrundes diente. Die ersten Elegiker, wie Archilochos, Stesichoros u. a. legten ihr satirische Tendenzen unter; erst durch die Äsopische Sammlung erhielt die Fabel jenen ethisch-belehrenden Charakter, den sie seither beibehalten hat.

Von Äsops Leben und Schaffen ist so gut wie nichts bekannt. Er hat wahrscheinlich nie existiert und sein Name ist nur ein Symbol gewesen, „welches statt der frühern Phantasterei der Naturwesen die Beständigkeit fester Charaktere, bleibender Typen in der Tierfabel zur Norm erhebt.“ Die Motive der Tierfabel verdankte Hellas dem Orient, hauptsächlich Indien, von wo sie durch die Assyrer über Phrygien und Lydien zu den Griechen gedrungen ist. Im weitern Verlauf der Entwickelung erhielt die Fabel dann auch eine metrische Komposition, zuvörderst durch Kallimachos, später aber besonders durch Babrios, der im ersten nachchristlichen Jahrhundert das Ansehen eines bedeutenden Fabulisten genossen hat.

Von dieser Nebenrichtung der didaktischen Poesie gehen wir wieder zur elegischen Dichtung zurück, die in Jonien selbst in verschiedenen Metren sich erprobt hat. Wie nämlich aus dem Epos der Pentameter, so ist aus der alten lyrischen Poesie der Jambus hervorgegangen, in dem die elegischen Dichter das geeignete Mittel fanden, ihren Gefühlen und Leidenschaften kräftigen Ausdruck zu verleihen. Der Jambus an sich hat schon etwas Keckes, Springendes, zum Angriff Herausforderndes. In den Spottgedichten des Archilochos wird er geradezu eine gefährliche Waffe gegen seine Gegner, und auch Simonides benutzt ihn zu persönlicher Polemik gegen die Frauen. Dieser Dichter schuf dann das elegische Epigramm, in dem Inschriften heiterer Lebensweisheit, Weihsprüche freundlicher und Kernsprüche scharfer und abwehrender Gesinnung in buntem Reigen einander ablösen. Erst später wurden der Witz und die Satire die notwendige Beigabe des Epigramms.

Die jambische Poesie aber hatte noch einen andern Ausläufer, den sogenannten Choriambus (Hinkvers), der in den Versen des Hipponax von Ephesus zum erstenmal auftritt, dessen Wesen in dem nachschleppenden Fuß besteht, welcher der Eigentümlichkeit seiner Poesie genau entspricht. Von Hipponax hieß es im Altertum, daß er die Götter und auch seine eigenen Eltern nicht mit Witz und Spott verschont habe. Von ihm rührt die Parodie her; er hat die Ilias parodiert, indem er einen Schlemmer schilderte, der, wie einst Achilleus die Söhne Trojas, alle genießbaren Erzeugnisse der Erde vertilgt. Sein Epos wurde durch folgende Verse eingeleitet:

> Singe den Eurymedon mir, o Muse, des Meeres Charybdis,
> Den schwertmagigen Schlemmer, der maßlos über Gebühr fraß,
> Wie er durch schlechten Beschluß eines schlechten Geschickes gestorben.

Solche Zerrbilder des Lebens weisen schon deutlich auf eine große Veränderung dieses Lebens selbst hin, mit dessen Wandelungen die poetische Entwickelung in Hellas fortdauernd gleichen Schritt gehalten hat.

Auf keinem Gebiete aber zeigt sich die gleichzeitige Entwickelung deutlicher als auf dem der melischen Poesie. Jedes Lied, welches musikalisch zu begleiten war — und andere hat es damals kaum gegeben — hieß Melos. Aber nur unvollständig deckt der moderne Begriff von lyrischer Dichtung den alten des Melos, dessen weit umfassendes Gebiet uns leider nur wenig zugänglich ist. Seine Bedeutung lag wesentlich in der begleitenden Kunst, von deren sinnlicher Wirkung das Lied abhängig war. Die Kunde, die wir von griechischer Musik und Orchestrik besitzen, reicht aber wohl kaum aus, um deren innern Zusammenhang mit der melischen Dichtung vollständig klar zu machen. Das neue Element, welches durch die Melik in die Poesie eingeführt wurde, beruhte wohl weniger auf den Stoffen als auf den Formen. Der Vers wurde nunmehr durch die Strophe ersetzt, deren Inhalt den Forderungen zu entsprechen hatte, die die gereifte politische Weltanschauung, die immer mächtiger hervortretende Individualität an den Sänger stellten. Demgemäß zweigt sich auch die melische Dichtung nach zwei Hauptrichtungen ab, die den Eigentümlichkeiten der Stämme, aus denen sie hervorgegangen und bei denen sie eifrigste Pflege gefunden, genau entsprach; von den Äoliern ging die melische Lyrik als solche, von den Doriern die chorische Lyrik aus. Diese war im dorischen Volksleben, das durch das Gemeingefühl der Stämme eng verbunden war, im Wesen und in der nationalen Bildung tief begründet, jene erscheint als eine höhere Stufe, auf welcher das im Volksleben Geschaffene bereits in das künstlerische Eigentum des einzelnen Dichters übergeht und von seiner Individualität fortgebildet wird. Aber auch die Jonier gingen dabei nicht leer aus, wie denn die melische Poesie wahrscheinlich das ganze Hellas mit ihren Sangesweisen erfüllt hat. Ihr Hauptsitz freilich war die Insel Lesbos und ihr Haupterzeugnis das kleine, meist vierzeilige Lied, von einzelnen Personen zur Kithara vorgetragen. Der Inhalt dieses Liedes war die Verherrlichung des Lebensgenusses und der Freuden der Geselligkeit, aber auch der Ausdruck tiefen Gefühlslebens. Anders die chorische Lyrik, welche dem Volkslied wohl am meisten gleichgekommen sein mag. Sie ging aus dem unbewußten Trieb, zu singen und zu sagen hervor; in ihr war noch etwas von dem objektiven Naturgefühl des alten Epos vorhanden, sie atmete vor allem den Geist und die Eigenart des Volkes, sein Empfindungsleben und seine Weltanschauung aus.

Wie die Verbindung der Musik mit der Dichtung in jener Zeit zu denken, das haben spätere griechische Schriftsteller klar zu legen gesucht. Der Rhythmus war sicher die vermittelnde Kraft zwischen Text und Melodie; er ging aus dem höhern sittlichen Gefühl (Ethos) oder aus einer Gemütsstimmung hervor, welche den Tönen ihre Bestimmung anwies. Wort und Ton deckten sich; das Wort war der Maßstab für den Ton, der Ton die Hülle des Wortes. In verschiedenen Stilarten erprobte sich die Kraft dieser harmonischen Verbindung: in Päanen, ernsten Liedern auf Apollo als Gott der Musik, in Nomen oder religiösen Liedern zur Anrufung der Götter, in Hyporchemen, heiteren Gesängen zu Ehren Apollos, Hymnen, Lobgedichten auf die Götter, Prosodien, Chorliedern bei feierlichen Aufzügen, Enkomien, Lobgesängen auf Fürsten und Helden, Epithalamien und Hymenäen, Hochzeitsliedern und Brautgesängen,

und schließlich im Dithyrambus, dem Festlied zum Genuß des Weins, der unter dem Schutz des Dionysus stand.

Alle diese Spielarten melischer Lyrik wurden in der Periode ihrer Entwickelung und Reife bis zu den Perserkriegen angebaut; aber nur eine dichterische Individualität ragt aus dieser Periode hervor, in ihren poetischen Lebensäußerungen auch für die Nachwelt noch verständlich und bedeutsam; alles übrige hat der Zeitensturm verweht, und nur Trümmer und Scherben zeugen noch für die verschwundene Herrlichkeit und Pracht.



Alkäos und Sappho. Malerei auf einer antiken Vase. München. (Welcker, Denkmäler.)

Als der erste Meister der melischen Poesie bei den Doriern wird Alkman, der spartanische Sänger, im siebenten Jahrhundert genannt. Das Land, in dem er geboren, der Stamm, aus dem er hervorgegangen, lebte auch in seinen Dichtungen; er war offen und gemütvoll, liebenswürdig und einfach, ein echter spartanischer Dichter, der die Stimmung der Gemeinschaft, welcher er mit Stolz angehörte, am treuesten widerspiegelt. Die Alten nannten ihn den süßen, lieblichen Schwan der Hymenäen; aber er hat daneben auch alle Formen des Melos gepflegt. Alkman und sein jüngerer Zeitgenosse Stesichoros aus Himera sind die beiden großen Dichter der dorischen Lyrik. Stesichoros war, wie schon sein Name andeutet, „der Feststeller des Chors“; er hat den Geist des homerischen Epos in die Lyrik übertragen, indem er die alten Mythen und Heldensagen in

erweiterten Strophen von neuem besang. Sinnig haben die Alten von ihm erzählt, daß schon auf den Mund des Kindes sich eine Nachtigall niedergelassen und dort ihr liebliches Lied gesungen habe. Sie nannten ihn den melischen Homer, weil er die alte epische Sage mit neuem lyrischen Gehalt erfüllte.

Über diese beiden Meister gingen aber die äolischen Lyriker hinaus. Und unter diesen ist wiederum kein Paar berühmter geworden als Alkäos und Sappho aus Mytilene, die im Kanon der klassischen Lyriker unmittelbar auf Alkman folgen. Alkäos (um 650) lebte inmitten der Händel und Kämpfe seiner Vaterstadt gegen den Tyrannen und die Athener. Seine Kriegs- und Parteilieder waren energisch und kühn. Aber er pries auch die Liebe und den Wein. Seine Liebeslieder waren voll sinnlicher Glut, seine Tischlieder verherrlichten den Lebensgenuß mit aufrichtiger Begeisterung. Er hatte Feuer und männliche Thatkraft, Schwermut und Sehnsucht zugleich, und faßte so alle Stimmungen zusammen, die in der melischen Poesie, nur durch den Adel der Empfindung verknüpft, verschieden hervortreten. Die Aufforderung zum Genuß der Lebensfreuden kehrt bei ihm in allen Formen wieder; sie ist sein Glaubensbekenntnis, das er mit Überzeugung verkündet:

Zeus kommt im Regen, mächtig vom Himmel braust
Der Wintersturm, schon stockt der Gewässer Lauf
Im scharfen Frost und kaum im Wetter
Hält der bewipfelte Forst sich aufrecht.
Beut' Trotz dem Eiswind! Schür' auf dem Herd empor
Die Lohe, schenk' süßpurpurnen Traubensaft,
Schenk' reichlich und zum Trunk gelagert,
Lehne das Haupt in die weichen Kissen.

Aber nicht bloß für den Winter, für alle Jahreszeiten weiß er einen ansprechenden Vorwand, um Wein zu kredenzen und in den Wonnen der Liebe zu schwelgen. Gleich zäh und mutig ist er aber auch in Kampf und Angriff. Die Tyrannis, die einem vielköpfigen Ungeheuer gleich, in seiner Vaterstadt ihr Haupt erhoben, schildert er in ihrem gefährlichen Treiben in folgender Weise:

Denn hierhin wälzt aufkochend die Woge sich
Und dorthin; aber uns entrafft es
Mitten hinein mit dem schwarzen Fahrzeug.
Im wilden Sturmwind seufzet das Segeltau;
Denn Flut umfängt eindringend des Mastes Fuß,
Durchhellt schon ist das ganze Segel.
Sieh' und es gähnt in weiten Rissen;
Nach läßt der Anker.

Seine Zeit- und Sangesgenossin Sappho feiert er mit dem Vers:

Süßlächelnd reine, veilchengelockte Sappho,
Gern sagt' ich etwas, aber die Scham verwehrt mir's.

Sie aber, die liederfrohe lesbische Nachtigall, erwidert dem geliebten Sänger:

Wenn deine Sehnsucht Edles und Schönes will,
Und nicht ein übles Wort auf der Zunge brennt,
So kommt die Scham dir nicht ins Auge,
Sondern du redest das Rechte gradaus.

Sapphos Schicksal war die Liebe. Mit reichem Segen hatten sie die Götter geschmückt; sie gaben, wie der Dichter, der ihr Leben im Trauerspiel dargestellt, so schön sagt, in ihre Hand des Sanges Bogen, der Dichtung vollen Köcher, ein Herz zu fühlen, einen Geist zu denken und die Kraft zu bilden, was sie sich gedacht. Auch an des Lebens süß umkränztem Kelch durfte sie begehrlich nippen. Ihre Liebe zu dem von Aphrodite selbst mit allen Reizen der Schönheit geschmückten Phaon soll ihr Verderb gewesen sein. Der Sturz vom leukadischen Felsen ist aber wohl nur eine Sage, die in poetischen Klagen der Sappho über ihre unglückliche Liebe ihren Ursprung haben mochte, und die den Sturz der idealen Phantasie von erträumter Höhe in den tiefen Abgrund und zugleich wohl auch die sühnende Befreiung von der Gewalt der Leidenschaft versinnlichen sollte.

Den Mittelpunkt ihrer Dichtungen wie ihres Lebens bildet die Liebe. Ein glühendes Gefühl für den Geliebten erfüllt sie; aber auch die Freundin liebt sie mit heißem Empfinden. Sappho ist die größte Dichterin des Altertums; als solche ist sie überschwänglichem Ruhm, aber auch der niedrigsten Verleumdung ausgesetzt gewesen. Philosophen und Kritiker priesen ihre Gedichte über die Maßen; die Grazien der Liebe lebten in ihrer Poesie, sagte der eine, Eros und Cypria hätten sie genährt, und Peitho webte mit ihr Kränze im Pierischen Hain, der andere. Die attische Komödie verfolgte sie dagegen mit Haß und Spott und dichtete ihr die niedrigsten Laster an, die seither von ihrem Namen und dem ihrer Heimat unzertrennlich geblieben sind.



Bildnis der Sappho auf einer Münze. (Abbdlg. d. sächs. Ges. d. Wiss. VIII.)

Die Wahrheit wird wohl auch hier in der Mitte liegen. Wenn wir nach den poetischen Bruchstücken, die von Sappho auf uns gekommen, zu einem Urteil berechtigt sind, erscheint sie uns als eine Dichterin, welche die Gefühle ihres reichbewegten Herzens in Wort und Lied ausströmte, welche die naive Sinnlichkeit und frische Anmut des hellenischen Geistes in sich vereinte, welche die Glut eines überströmenden Empfindungslebens in ihren Gesang bannte, im Leben aber durch den Zauber holder Weiblichkeit und die Grazie edlen Seelenlebens auf Männer wie auf Frauen ihrer Umgebung einwirkte. Diesen Ausdruck von Stimmungen und Empfindungen finden wir in ihren Gedichten; jene Wirkung aber des Persönlichen entnehmen wir aus den Berichten und Urteilen der griechischen Schriftsteller, die von Sappho, rühmend oder tadelnd, immer aber als von einer bedeutenden Individualität sprechen. Mit Fug hat ein neuerer Kritiker bemerkt, daß Sappho allem Anschein nach höher stand als die Gesellschaft, die sie umgab, in der die Stellung des Weibes noch eine beschränkte und gedrückte war. Sie aber bewegte sich in ihrem Kreise mit voller Freiheit, und aus diesem Umstand gingen vielleicht die unlauteren Gerüchte hervor, die ihr Leben verdächtigten. Sie war ein Weib von heißem äolischem Geblüt, aber sie wußte diese Glut durch den Duft zarter Weiblichkeit zu dämpfen. Sinnig und anmutig, lieblich und zart, aber auch voll sinnlicher Frische, glühenden Empfindens in Liebe und Haß, in Freundschaft wie in Eifersucht, unbekümmert um das Urteil der Menge, den Kreis, der sie umgab, durch Huld und Grazie belebend, so mag Sappho in

ihrer Zeit und in ihrer Heimat sicher wie eine wunderbare Erscheinung gewirkt haben, um die sich dann später wohl ein dichter Sagenkreis weben konnte.

Es bezeichnet ihren Geist und ihre Weltanschauung am besten, was sie selbst von sich sagt:

> Ich liebe der Pracht heitern Genuß, und mit dem Glanz vermähle
> Des Lebensgefühls sonnige Lust immer in mir das Schöne.

Ihr Dichten war also ein Kultus des Schönen. Ein wunderbares Naturgefühl atmen ihre Lieder und dabei auch etwas von der Keuschheit des alten Volkslieds. Selbst der weise Solon erklärte, er möchte nicht sterben, ohne ein Lied der Sappho gelernt zu haben, und der weise Plato nennt sie die schöne. Sappho verherrlicht aber nicht bloß die Wonnen der Liebe; sie preist auch das stille Glück des Familienlebens, den frommen Glauben an das Walten der Götter, die sie selbst in allen Nöten und Gefahren des Lebens anruft. Ihr Gebet zu Aphrodite, da ihr Herz sich in quälender Sehnsucht um den fernen Geliebten verzehren möchte, ist voll Duft und Schmelz. Es war sicher die Krone ihrer Lieder. Diese wunderbar ergreifende Ode lautet in deutscher Nachbildung also:

> Die du thronst auf Blumen, o schaumgeborne
> Tochter Zeus'! listsinnende, hör' mich rufen:
> Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
> Laß mich erliegen!
>
> Sondern huldvoll neige dich mir, wenn jemals
> Du mein Flehn willfährigen Ohres vernommen,
> Wenn du je zur Hilfe bereit des Vaters
> Halle verlassen.
>
> Raschen Flugs auf goldenem Wagen zog dich
> Durch die Luft dein Taubengespann und abwärts
> Floß von ihm der Fittiche Schatten dunkelnd
> Über den Erdgrund.
>
> So dem Blitz gleich stiegst du herab und fragtest,
> Sel'ge, mit unsterblichem Antlitz lächelnd:
> „Welch ein Gram verzehrt dir das Herz, warum doch
> Riefst du mich, Sappho?
>
> Was beklemmt mit sehnlicher Pein so stürmisch
> Dir die Brust? Wen soll ich ins Netz dir schmeicheln,
> Welchem Liebling schmelzen den Sinn, wer wagt es
> Deiner zu spotten?
>
> Flieht er, wohl, so soll er dich bald verfolgen,
> Wehrt er stolz die Gabe, so soll er geben.
> Liebt er nicht, bald soll er für dich entbrennen,
> Selbst ein Verschmähter!"
>
> Komm denn, komm auch heute, den Gram zu lösen!
> Was so heiß mein Busen ersehnt, o laß es
> Mich empfahn, Holdselige, sei du selbst mir
> Bundesgenossin!

Wie innig aber ihre Liebe, so stark war ihre Eifersucht. Wir fühlen ihren heißen Odem und die versengende Glut ihrer Leidenschaft, wenn wir Sappho

selbst den erschütternden Eindruck schildern hören, den sie beim Anblick des Geliebten empfangen:

Hochbeglückt wie selige Götter deucht mir,
Wenn dir tief ins Auge zu schauen und lauschend
An dem Wohllaut deines Gesprächs zu hangen
Täglich vergönnt ist.

Und am sehnsuchtweckenden Reiz des Mundes;
Doch mir schrickt im Busen das Herz zusammen,
Wenn du nahst, beklommen versagt die Stimme
Jeglichen Laut mir.

Ach, der wortlos Starrenden rinnt urplötzlich
Durch die Glieder fliegende Glut, verworren
Flirrt es mir vor Augen, und dumpf betäubend
Klingt es im Ohr mir.

Kalter Schweiß rinnt nieder von mir, ein Zittern
Faßt mich ganz, und blasser als Gras, das falbe,
Bin ich, ja ein Weniges, Kleines nur noch
Fehlt mir zum Sterben!

Die späteren griechischen Dichter nannten Sappho die zehnte Muse und priesen ihre bezaubernde Anmut in Bildern, im Ausdruck, im leichten Humor und im Rhythmus. So ist auch das Urteil neuerer Forscher wohl berechtigt, daß wir von keinem Dichter der melischen Poesie so viele Züge feinen Empfindens und Schilderungen des Naturlebens besitzen, welche das Gepräge der Wahrheit und Schönheit tragen. Sappho vereinigte aber auch um sich einen Kreis gleichstrebender Genossinnen, von denen namentlich die in der Blüte ihrer Jugend von einer tückischen Krankheit dahingeraffte Erinna von Telos gefeiert wird.

Wenn die lesbisch-äolische Lyrik durch diese und andere Dichterinnen wirklich einen gewissen weiblichen Zug erhalten hat, der sich in dem gesteigerten Empfindungsleben sowie in den meist etwas weichen und sinkenden Rhythmen verrät, so hat dagegen der äolisch-dorische Stil durch Dichter wie Alkman, Stesichoros und Ibykos eine kräftigere und leidenschaftlichere Gestaltung erfahren. Ibykos, der Götterfreund, aus Rhegium, galt als der fünfte der griechischen Lyriker. Die Sage von den Kranichen, die als Zeugen und Rächer des an ihm verübten Mordes erschienen, ist zur Genüge bekannt. Seine Poesie ist glutvoll und leidenschaftlich, namentlich nach der erotischen Seite hin. Wie alle seine Vorgänger, hat auch er ein sinniges Naturgefühl, da ja die Lyrik nie des landschaftlichen Hintergrundes entbehren kann. Der duftige Hauch zarten Naturempfindens durchweht vornehmlich seinen Frühlingsgesang:

Frühling ward es und wieder blüht
Vom sanftströmenden Bach getränkt
Der Kydonische Apfelbaum,
Wo jungfräulicher Nymphen Schar
Tief im Dunkel des Haines spielt
Und die Blüte der Rebe schwillt
Unter schattendem Weinlaub.

Doch nicht achtet der lieblichen
Jahrszeit Eros und läßt mich ruh'n,
Nein, wie thrakischer Wintersturm
Widerleuchtend vom Blitzesschein
Fällt er, Cyprias wilder Sohn,
Mit blindsengender Wut mich an
Und erschüttert gewaltsam mir
Die Grundfesten des Herzens.

Alle Schönheit und Anmut, aber auch allen Leichtsinn und alle überschäumende Lebenslust der hellenischen Lyrik vereinigt Anakreon (540) aus Teos in sich, den die Späteren entweder neben Sappho und Alkäos oder neben Ibykos setzen, vermutlich weil er in seiner Dichtung die poetischen Elemente beider Richtungen vereinigte. Anakreon dichtete Hymnen, Elegien, Epigramme; Meister aber blieb er im Liebes- und Gesellschaftslied. Als Sänger des Genusses und der Liebe ist Anakreon typisch geworden für die Zukunft. Als den Freund des Weins und des becherseligen Reigens, der von Lieb' und Gesang trunken die Nächte durchschwärmt, pries ihn schon ein folgender Dichter Simonides. Und wie er die Alten durch seine Anmut und Liebenswürdigkeit ergötzte, so hat er auch die Späteren durch das anmutige Spiel seiner Formen und die bewußte Grazie seines Geistes mit Bewunderung erfüllt. Nichts ist charakteristischer für seine Lebensauffassung als sein Gedicht:

Den nicht mag ich beim vollen Pokal, der über dem Trunk mir
Von trübseligem Krieg schwatzt und gehässigem Streit,
Aber es sei mir geehrt, wer köstliche Gaben der Muse
Und Aphroditens flicht in die gesellige Lust.


Anakreon. Marmorstatue; Rom, Villa Borghese.

Und so besingt er den Schenken, aus dessen Mischkrug er tiefen Zuges schlürfen möchte, um mit dem Weingott zu schwärmen, so auch Eros, den Schmied, der ihn mit schwerwuchtendem, glühendem Hammerschlag getroffen und dann in eiskaltes Gewässer getaucht, so die Lesbierin, die ihm den Purpurball zugeworfen, den Knaben mit dem Mädchenblick, der die Seele ihm sanft am Zügel dahinlenkt, so vor allem Dionysos, den Gott, dem Eros und die schwarzäugigen Nymphen folgen, und den er auf den Knieen beschwört, ihm seine Huld nicht zu entziehen. Anakreons Liedchen an die Lesbierin ist seines Inhalts wie der Form wegen von besonderer Bedeutung. Es lautet:

Mir zuwerfend den Purpurball
Fordert Eros im Goldgelock
Mich zum Spiel mit dem zierlichen
Buntsandaligen Kind auf.

Doch sie stammt von der prangenden
Lesbosinsel und rügt mein Haar;
Grau ja sei's, und in Sehnsucht, ach,
An ein blondes gedenkt sie.

Die Saiten seiner Leier erklingen nur von Eros. Einst wollte er, wie er selbst in einem seiner kleinen Lieder singt, die Kämpfe des Herakles besingen, doch die Leier erklang trotzdem von Eros. Unermüdlich ist darum Anakreon im Preis der Frauen.

Zeus gab den Stieren Hörner,
Den Rossen gab er Hufe,
Schnellfüßigkeit den Hasen.
Den Leu'n bezahnte Rachen,
Den Fischen gab er Flossen,
Den Vögeln leichte Schwingen,
Den Männern Überlegung:
Nichts blieb ihm für die Weiber.
Was gab er ihnen? — Schönheit,
Statt aller Kriegesschilde,
Statt aller Kriegeslanzen.
Drum sieget über Eisen
Und Feuer — eine Schöne.

Die Bedeutung, welche Anakreon für den Sängernachwuchs seines Volkes hatte, geht nicht nur aus den Liedern und Epigrammen hervor, die ihm gewidmet wurden, sondern auch aus der Sammlung erotischer Gedichte (Anacreontea), die man später auf seinen Namen geschrieben hat, ohne die Verschiedenartigkeit der Lebensanschauung und des poetischen Gehalts zu erkennen, der zwischen diesen erotischen Tändeleien und den reizenden, duftigen Liedern des wahren Anakreon obwaltet. Der Farbenglanz naiver Sinnlichkeit, der selbst das Kühnste und Gewagteste mit einer gewissen Anmut bekleidet, ist in diesen Gedichten verwischt; sie sind tändelnd, leicht, aber nicht anmutig und schön empfunden.

Anakreon wie Ibykos und Arion, der Töne Meister, der zuerst einen Dithyrambus gedichtet, waren wandernde Sänger, die das Bewußtsein hellenischen Geistes zu den verschiedenen Stämmen trugen und so eine gemeinsame Stimmung vorbereiteten, welche mit den großen Strömungen des politischen Lebens im Zeitraum der Perserkriege eine höhere Reife des dichterischen Gedankens, sowie auch die Freiheit in der Beherrschung aller Kunstmittel bewirkte. Als ein Dichter, der die Stoffe und Formen mit genialer Kühnheit zu verschmelzen und zu erweitern verstanden hat, darf wohl Simonides aus Keos (586—469) angesehen werden, der als der Meister „universaler Melik" gilt. Der Dichter war auch Weltmann von feinster Bildung, und in einer Zeit, wo die griechische Gesellschaft zur Entfaltung von Geistesgaben weiten Spielraum bot, von allen hochgeschätzt. Er dichtete Hymnen und Elegien, Epigramme und Kriegslieder mit gleicher Leichtigkeit und repräsentiert so zuerst „die vollendete künstlerische Freiheit und Selbständigkeit, das ausgebildete künstlerische Selbstbewußtsein, welchem alle Gebiete der Kunst durch die Mittel der Kunst selbst und deren wohlerkannten durchdachten Gebrauch zu freiwirkender Thätigkeit sich eröffnen." Der Kern seiner Lebensweisheit liegt in den folgenden Versen:

Treu für immer verbleibt kein Gut uns Sterblichgebor'nen;
Drum voll göttlichen Sinns sprach der chiotische Greis:
„Gleich wie die Blätter im Wald, so sind die Geschlechter der Menschen."
Aber wie wenige nur, die es mit Ohren gehört,
Wahrten im Busen das Wort! Denn jeglichen gängelt die Hoffnung,
Männern und Knaben zugleich wurzelt sie tief in der Brust.
Blüht dem Sterblichen noch holdselig die Blume der Jugend,
Sinnt er mit leichtem Gemüt vieles von nichtiger Art;
Nimmer des Alters gedenkt er alsdann und nimmer des Todes,
Noch in der Fülle der Kraft ist er um Krankheit besorgt.
O leichtfertige Thoren, verblendete, die da vergessen,
Wie so beflügelten Schritts Jugend und Leben entflieh'n!
Doch du präg' es dir ein, und bis du scheidend am Ziel stehst,
Pflege mit treuem Gemüt jeglichen schönen Genuß!

Aber Simonides, wie alle seine Zeitgenossen und Nachfolger, treten in den Hintergrund vor dem Dichter, der die melische Poesie auf ihren Höhepunkt erhebt, in dessen Dichtung der Strom der hellenischen Lyrik einmündet, vor Pindaros, dem König der Lyriker. Er wurde 522 zu Kynoskephalä in Böotien geboren und stammte aus einem Geschlecht, in dem das Flötenspiel seit langer Zeit heimisch war. Seine Vaterstadt war ja die Heimat der Flötenmusik, und in den Wettkämpfen trat schon der junge Pindar sicher oft als Bewerber um den höchsten Preis auf. Sein Mannesalter fällt in die glänzendste Epoche der griechischen Geschichte: in die Zeit der großen Perserkriege und der nationalen Siege. Der Glanz dieser Periode spiegelt sich in seinen Siegeshymnen wieder. Könige und Fürsten schätzten ihn, das Volk sang seine Lieder; so war er denn in der That der Nationaldichter Griechenlands, als welcher er über allen Parteiungen stand, frei und unbefangen sein Urteil aussprach, vom Glanz der Macht sich nicht blenden ließ, den frommen Glauben an die Götter hoch in Ehren hielt. Er starb, achtzig Jahre alt, wie es heißt, in Argos im Gymnasium während der Festspiele.

Pindar hat alle Formen der melischen Poesie in seinen Dichtungen verwendet: Hymnen, Prosodien, Skolien (chorische Trinksprüche in Versen für große Feste), Threnodien, (Totenklagen) Epinikien, Hymnen zur Verherrlichung der Nationalwettkämpfe und Tragödien. Aber nur seine Epinikien sind, fünfundvierzig an der Zahl, erhalten geblieben. Der in denselben hervortretende Grundzug ist der inniger Gläubigkeit und religiöser Bildung, gepaart mit Wahrhaftigkeit und Erhabenheit. Ein gleichmäßiges Pathos, eine wohlthuende Beredsamkeit, eine durchdringende poetische Kraft, die alles erfüllt, was sie in ihren Kreis zieht, zeichnet seine olympischen Siegesgesänge aus. „Auf der einen Seite erscheinen die Oden als Gelegenheitsstücke, auf der andern sind sie vollendete Kunstwerke, und so erscheint, was das Entgegengesetzte schien, hier in gegenseitiger Durchdringung." Weder eine Nachbildung noch eine Beschreibung vermag aber ein völlig getreues Bild dieser Hymnen zu geben, in welchen die dichterische Eigentümlichkeit, die das lyrische mit dem epischen Element zu einer kunstvollen Harmonie zu verbinden wußte, in majestätischer Größe sich zeigt. Ja, man kann sie nicht einmal in einer Nachbildung verstehen, wenn man ihre äußere Gestaltung nicht kennt. Um diese zu begreifen, muß man sich zunächst vergegenwärtigen, daß der melische Dichter gleichzeitig im Reich der Sprache und der Töne herrschte. Seine Hymnen wurden gesungen von einem Chor von Männern und Frauen, welche die Gesamtheit des Volkes darstellten, und dieser Gesang wurde von den üblichen Tänzen begleitet, indem der Chor in der Strophe auseinandertretend sich entfaltete, um durch die Gegenstrophe zur stehenden Ordnung des Schlußgesangs (der Epode) sich wieder zusammenzuziehen. Der Chorführer sang gewöhnlich die Einleitung, in der der Hauptinhalt der Dichtung angedeutet wurde, dann folgte der Chor selbst bis zum Schlusse, welcher meist ein Lob des Siegers oder eine pädagogische Sentenz enthielt und wahrscheinlich wieder von dem Chorführer vorgetragen wurde. Zur musikalischen Begleitung wurde meistenteils die Lyra oder die Flöte angewendet. In trautem Einklang mit dem Spiel der Saiten mischte sich der Flöten heller Ton, um Pindars Gesänge

zierlich zu begleiten, für die Vater Zeus, der hochgebietende Herr des Olymps, ihm den Stoff stets in Fülle bescherte. Eine Probe dieser olympischen Oden, die zwölfte, auf Ergoteles von Himera, den Sieger im Strecklauf, mag die Art Pindars, den religiösen Glauben mit der politischen Anschauung zu verbinden und beide dem Stande der hellenischen Bildung seiner Zeit anzupassen, versinnlichen.

Auf, laßt uns beten: Tochter Jupiters,
Der uns die Freiheit wiedergab, behüte
Das mächt'ge Himera, heilbringend Glück!
Dein Steuer lenkt im Meer das schnelle Schiff,
Am Land das Kriegsrad, und den Endbeschluß
Der tagenden Versammlung; Menschenahnen
Wogt auf und ab auf trügerischen Bahnen.

Kein Erdensohn empfing aus Götterhand
Ein sichres Pfand, wie sich sein Los gestalte.
Sein blöder Blick reicht in die Zukunft nicht.
Oft trifft uns gegen menschliches Berechnen
Das Unerfreulichste, und den vom Sturm
Des Leids Gebeugten hebt ein Augenblick
Aus diesem Weh zu himmelhohem Glück.

O Sohn Philanors, wie im eignen Hof
Des Hahnes Siegruf ungehört verhallt,
So würd' auch deinen Sieg im Dauerlaufe
Nicht dieses Kranzes voller Blattschmuck ehren.
Wenn nicht aus Knosos, deinem Vaterlande,
Mann gegen Mann der Aufruhr dich vertrieb;
Jetzt aber in Olympia, im Isthmus,
Und zweimal auch in Pytho schon gekränzt,
Bist du, Ergoteles, der Nymphen Stolz,
Ein freier Grundherr in der Stadt der Thermen.

So wußte Pindar den Sinn seiner Zeitgenossen bei den großen Nationalfesten auf den Glauben an das Walten der Götter zu lenken und zugleich auch das erhebende Nationalgefühl in ihnen zu wecken und zu stärken. Man kann aus den Gesängen Pindars ein treues Bild der hellenischen Weltanschauung zusammensetzen, so tief war der Dichter mit seinem Volke verwachsen, mit solcher Wahrhaftigkeit sprach er das aus, was in diesem Volke lebte, was er für dasselbe wünschte und hoffte. Über allem steht ihm der Götter allmächtige Schickung.

Es dünkt zwar, wer ohne lange Müh
Sein Glück erworben, unter Thoren klug
Das Leben wappnen zu können durch eigne Schlauheit.
So dünkt es vielen. Jedoch nicht bei Sterblichen steht dies.
Gott giebt's, er hebt die einen bald,
Bald auch gewaltsam
Führt andre er zurück zum richtigen Maß.

Dem Menschen ist nur das Hoffen gegeben, das Ende steht in Gottes Hand, so ruft er dem Sieger im Bahnlauf, Xenophon von Korinth, zu. Und „wer da mit seinen Thaten heimlich den Göttern meint zu bleiben, der irrt!" Aber wie auch die Götter die Menschen leiten, eines steht ihm doch fest in allem Wechsel und Wandel der Geschicke:

Der Menschen und der Götter Geschlecht ist eins,
Da Eine Mutter uns hat verliehn des Lebens Hauch.
Doch uns trennt verschiedene Macht,
So daß die einen wie nichts,
So daß den andern der ewige Himmel
Ein Sitz, ein ewig gesicherter bleibt.
Doch an die Seligen nähert uns an
Die Gewalt leiblicher, geistiger Kraft.
Freilich, des irdischen Tages Ziel

Wir kennen es nicht,
Noch wie das Schicksal nächstens werde
Uns richten den Lauf
In der vorgezeichneten Bahn.

Welche Reife der Anschauung, welch ein Maß sittlicher Kraft spricht aus diesen Versen Pindars, der das Tiefste und Wahrste, was im Menschengeiste lebt und was im hellenischen Geiste neugeboren erscheint, zum Ausdruck bringt! Es irrt der Mensch, solang er strebt, und aufruhrerregende Wogen des Herzens verschlagen ihm den Irrpfad zur Weisheit, so mahnt Pindar seine jubelnden Festgenossen bei den olympischen Spielen unaufhörlich, ohne darum ihre Freude zu stören, ihren Stolz zu beugen. Denn auch er preist des Mannes Wert und Würde, der sich im Kampfe für das Vaterland und in allen bürgerlichen Tugenden erprobt hat, das Glück der Familie, der Ehe, die Kindesliebe, die Jugendblüte und des Alters reife Weisheit, die Gastfreundschaft und den frohen Genuß irdischer Güter. Sein Gesang erhebt sich aber zu hohem Schwung und aufrichtiger Begeisterung, wenn er Volk und Vaterland verherrlicht, wenn er seine Zeitgenossen warnt und ermahnt, wenn er den Frieden und die Freiheit schildert, Recht und Sitte nach ihrer vollen Bedeutung würdigt.

Von Natur ist das *Gesetz* König und Herr
Für Menschen und Götter allzumal.
Es führt zum Recht auch die gewaltigste That
Mit hoher Hand.

Der König ist ihm der Führer des Volkes, auf den des Schicksals hoher Blick huldvoll geschaut. In Ehrfurcht beugt er sich vor der Weisheit seiner Befehle; unerschöpflich ist er aber im Lob des braven Bürgers.

Lang blühn unter den Wechseln im Staat
Nur sah ich *mittleren Bürgerstand.*

So sucht sein Geist stets nach dem Maß und findet das Maß hinwiederum im Geiste. Er preist den alten Wein der Weisheit, doch der jungen Lieder frohe Blüten nicht weniger; der innere Drang allein mache alles schön. Als der Weisheit letzter Schluß gilt ihm diese Betrachtung über Leben und Tod:

Alle wollen in seligem Los
Mühlösendes Ende des Daseins
Einst erfahren.
Und wenn der Leib im Alter
Dem mächtigen Ruf des Todes folgt,
Bleibt doch des Lebendigen Bild
Lebend noch, was einzig von göttlicher Art.
Schlief es nicht, wenn wach und regsam
Waren die Glieder, so that's
Wenn schlief der Leib,
Durch manches Traumbild
Zukünftige Wahl kund,
Was gut und böse, dem ahnenden Blick.

Hinfliegen an den Himmel,
Über der Erd' voll Blut und Wunden
Die Seelen derer, die bös,
Im unabläss'gen Joch schwerer Pein.
Aber der Frommen Seelen,
Im Himmel heimisch,
Lobsingen da dem seligen Herrn
Lauten Lobgesang.

Mit solchen religiösen Anschauungen stellte sich Pindar, der größte aber auch der letzte große Lyriker des alten Hellas, in die Reihe der erleuchteten Geister, die der Menschheit ihre Bahnen vorgezeichnet und sie aus Geistesnacht zum Lichte der Erkenntnis geführt haben. Er selber durfte von sich rühmend künden, daß er seine Bahn zum Sonnenhügel Kronions walle. Für ihn schloß

sich das menschliche Dasein zu einem edlen, im Maß der Weisheit und Lebenserfahrung abgegrenzten, in Liebe und Verehrung für die Götter und in der Freude am Beruf und Arbeit sicher wurzelnden Ganzen ab. Das hellenische Nationalgefühl konnte, da die Blüteperiode der lyrischen Dichtung ihrem Ende sich zuneigte, keinen getreuern und wohllautendern Ausdruck finden als in der Poesie Pindars.

Das Drama.

Das griechische Drama bezeichnet den Höhepunkt des hellenischen Geisteslebens und die Vollendung seines dichterischen Entwickelungsgangs. Es war ein notwendiges Naturgesetz, daß das Epos und die Kunstlyrik vorangehen mußten; eine Begebenheit mußte erst erzählt, ein Gefühl subjektiv ausgesprochen werden, wenn beide im Drama sinnlich dargestellt, d. h. nachgeahmt werden sollten. Erst als das Epos und die Lyrik ihre schöpferische Kraft erfüllt hatten, fing das Drama an, seine Triebkraft zu entfalten. Die künstlerische Ausbildung des Dramas füllt die große attische Glanzperiode aus; sie hat zwar nur ein Jahrhundert gedauert, in ihren Wirkungen aber reicht sie bis auf die Gegenwart hinab. Denn in der Vollendung des Dramas hat sich alles vereinigt, was an geistiger Kraft, an dichterischer Tiefe, an angeborenem Schönheitssinn, an sittlicher Würde, an religiöser Innigkeit und an patriotischem Hochsinn in Hellas in so merkwürdiger Weise sich einst zusammengefunden hatte.

Um aber den Zusammenhang und die Wechselwirkung von Poesie, Musik und Tanz im alten griechischen Drama zu begreifen, muß man dasselbe nach seinen bedeutendsten Momenten zergliedern, muß man zunächst die szenische Darstellung, das Theaterwesen und seine Spitze, sodann die dichterischen Vorwürfe und den Ideenkreis der Dramatiker, endlich das Verhältnis derselben zum Publikum und die Ziele der dramatischen Kunst in Griechenland genau kennen lernen. Denn die griechische Tragödie war in der That ein sehr zusammengesetzter Bau; „mannigfache Mittel sinnlicher und geistiger Art traten hier zusammen und bildeten einen Organismus, ein innerlich und äußerlich gegliedertes Kunstgefüge, welches für die vollendete Schöpfung der griechischen Poesie gelten darf.“ Das Geheimnis aber des großen Erfolgs der Tragödie, deren hervorragendste Leistungen, wie gesagt, doch nur den Raum eines Jahrhunderts ausfüllen, liegt in dem Verhältnis, welches dieselbe zu dem politischen Leben Griechenlands in seiner höchsten Blütezeit einnahm. Poesie und Leben standen in unmittelbarem Verkehr und wirkten aufeinander ein; was sie hob und was sie hemmte, floß aus gleicher Quelle. Daher ist der Gang der griechischen Geschichte vom sechsten Jahrhundert ab zugleich der Entwickelungsgang des griechischen Dramas.

Der erste Keim der Tragödie ruhte lange Zeit im Dithyrambus, welcher bei den Dionysischen Festen öffentlich vorgetragen wurde, also bei derjenigen Form, in welcher die melische Poesie ihren Abschluß gefunden hat. Schon das Wort Tragödie (τραγῳδία) knüpft sich unmittelbar an die Weinfeste des Dionysos, dem der Bock (τράγος) als das schädlichste Tier geweiht und geopfert wurde, während man die Kraft des Gottes selbst in dithyrambischen Liedern und Chören

Das Dionysostheater zu Athen.

feierte. Solche Spiele mit musikalischer Begleitung wurden dann später auch auf andere Götter und Heroen übertragen. Arion wird als der erste genannt, der den Dithyrambus von Chören aufführen ließ. Einen Fortschritt wagte dann Thespis in Athen zur Zeit des Pisistratus, indem er dem Führer des dithyrambischen Reigens die Rolle des Schauspielers übertrug, der aus dem Chor hervortrat und eine Erzählung vortrug. Es war eine Neuerung, daß dieser erzählende Chorführer auf einen erhöhten Platz trat, in eine Umgebung, die gewissermaßen ein Vorspiel des Theaters bedeutete. Ein jüngerer Zeitgenosse, Choirilos aus Athen, soll das Werk des Thespis fortgeführt haben; er hat zuerst die Maske eingeführt und das Satyrspiel mit seinen kecken und derben Späßen angebaut. Einen weitern Schritt wagte Phrynichos, der schon die theatralische Ausrüstung mit einem poetischen Plan verband. Er zog seine Stoffe aus der Mythologie, aber auch aus historischen Ereignissen der Zeitgeschichte. In seinen Schauspielen kommen bereits Wechselreden vor; er macht Gebrauch von Frauenrollen; aber noch immer überwiegt im Chor das lyrische und im Schauspiel das epische Element. Erst als durch Aeschylos auch noch ein zweiter Schauspieler auf die Bühne kam, gelangte die Idee des Dramas zu ihrer weitern Ausbildung.

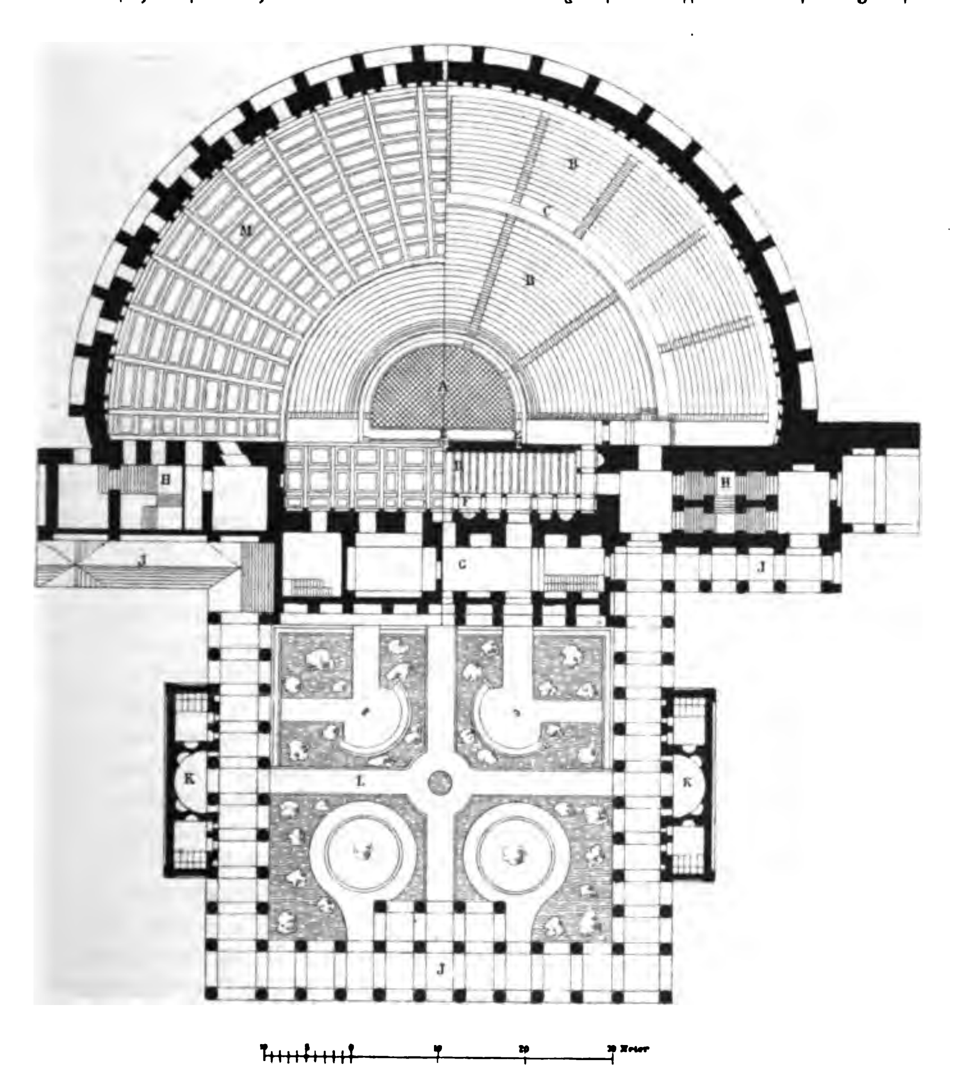
Zugleich mit dieser Neuerung aber wurden auch die äußeren Einrichtungen der Darstellung verändert; das alte Brettergerüst, auf welchem man die mimischen Spiele bisher aufgeführt hatte, wurde niedergerissen.

In der Zeit des hohen Glanzes ihrer Kultur entschlossen sich die Athener, welchen das Theater eine religiöse und öffentliche Angelegenheit war, das unter der Oberhoheit des Staates zu stehen hatte, ein Gebäude aus Stein zu erbauen, welches den Namen „das Theater des Dionysos“ empfing. Man umgab den offenen Tanzplatz, welcher bisher zu den Dionysischen Spielen benutzt wurde, auf der einen Seite nach Süden hin durch eine halbrunde Vertiefung in den Felsen der Akropolis mit vielen übereinander sich erhebenden Sitzstufen, welche durch breite Gänge, weite Treppen geteilt wurden, auf der andern Seite aber mit szenischen Gebäuden, die eine breite Front und zwei kürzere Flügel darstellen. In dieser halbkreis- oder hufeisenförmigen Gestalt verblieb auch das griechische Theater. Bei dem Bau desselben wurde aber weniger auf schöne Form und äußern Glanz als auf das unmittelbar praktische Bedürfnis gesehen. Nur die Gegend, in welche man das Theater verlegte, wurde mit besonderem Geschmack ausgewählt; die meisten Theater lagen an Abhängen, wo man nicht selten auf das Meer oder auf eine schöne Landschaft blicken konnte. Theater und Szene waren zwei voneinander getrennte Bauten. So wurde es auch großen Volksmengen möglich, aus weiter Entfernung zu sehen und zu hören; die Sitzreihen wurden in manchen Theatern durch hohe Mauern geschlossen. Auf den vorderen Plätzen saßen die Obrigkeiten, die Priester auf Ehrensesseln. An den Zuschauerraum grenzte, in der Tiefe des Baues gelegen, der Chor, dessen Raum den Mittelpunkt des Theaters bildete. Er bestand aus einem geräumigen Halbkreis zwischen den Sitzreihen und dem Proskenion, ursprünglich einem Tanzplatz auf ebenem Fußboden, der Orchestra genannt wurde. In seiner Mitte stand der Dionysos-Altar, Thymele, von dem einst ja alle szenische Darstellung ausgegangen war. Diesem zunächst fanden sich die Flötenspieler. Die Orchestra setzte sich etwas ansteigend als

Bühnenraum fort; dieser selbst bildete einen länglichen Streifen und schloß den Theaterbau ab; er begann mit dem Proskenion, der Vorbühne, zu welchem man von beiden Seiten her durch Portale auf Treppen gelangte. Die eigentliche Szene war von dieser Vorbühne durch einen Vorhang getrennt, der jedoch nicht aufgerollt, sondern durch eine Ritze in der Bühne nach unten hin herabgebunden wurde. Die Szene war bedeckt und der bessern Resonanz wegen gedielt. Die Wand war aus bemalten Blättern oder Tapeten zusammengesetzt; ihr Hintergrund war im allgemeinen eine Dekoration, die einen Palast mit einer Thür in der Mitte darstellte, wozu noch zwei Säulenhallen und ein freier Vorplatz kamen. Erst später, in der Komödie, erschien auch das bürgerliche Wohnhaus, seltener ein Kriegslager oder gar eine Landschaft. Das griechische Theater kannte weder Akte noch technische Pausen noch eine Perspektive; jede szenische Verwandlung erfolgte durch eine Umdrehung von dreiseitigen Maschinen; indem die Szenenwand teilweise oder vollständig nach beiden Seiten auseinander wich, erblickte man ein neues Gemach, oder es eröffnete sich ein tiefer Hintergrund mit Wald oder Meer. Alle Dekorations-, Maschinen- oder Garderobenzimmer lagen zur Seite der Szenenwand. Mit der Ausschmückung der Szene selbst aber beschäftigte sich die dekorative Malerei schon in den ersten Anfängen der dramatischen Kunst. Dagegen blieb das Maschinenwesen in seiner Anwendung lange beschränkt, obwohl schon der erste der großen griechischen Dramatiker, wie es die Natur seiner Stücke erforderte, „Grabmäler, Altäre, Götter- und Schattenerscheinungen, Götterszenen auf einem in der Luft schwebenden Gerüst, abenteuerliche Tiergestalten und geflügelte Wagen, von welchen göttliche Wesen herab stiegen, einen Reisewagen, der eine Zeitlang auf der Bühne bleibt, selbst eine Darstellung der Nacht im tageshellen Theater, bis auf Nachbildungen des Donners und Blitzes" — kurz eine phantasievolle Welt gebrauchte, welche er durch mechanische Erfindungen neu geschaffen hatte.

Die innere Verfassung des Theaters entsprach gleichfalls seinem Ursprung aus den Dionysischen Festlichkeiten; es war eine glänzende religiöse Kultushandlung, die sich erst später zum absoluten Kunstwerk erhoben und von den ursprünglichen Beziehungen frei gemacht hatte. So war im Anfang der Chor eine der wichtigsten Institutionen des Dramas; das Amt des Chorführers war ein Ehrenamt, da derselbe die dramatischen und lyrischen Chöre der Männer und der Knaben anzuführen und seinem Stamme bei den Wettkämpfen den Sieg zuzuwenden hatte. Bei der Szenenaufführung war der Platz des Chorführers in der Orchestra, wo er in die kunstvollen Aufgaben von Gesang und Orchestik sich zu teilen hatte. Der Chor bestand meist aus fünfzig Personen, die man aber den Dichtern später für den Wettkampf in eine Anzahl von je zwölf oder fünfzehn verteilte. Neben dem Chor waren natürlich die Schauspieler die wichtigsten Personen, diejenigen, welchen die Aufgabe der dramatischen Darstellung vor allem oblag. Während die Choregie eine allgemeine Sorge war, wurde alles, was die Schauspieler und ihre Technik betraf, Privatleuten überlassen. Anfangs waren die Dichter selbst Schauspieler; erst später wurde diese Verbindung getrennt. Die Schauspieler bildeten bald eine feste Klasse mit einer besondern Verfassung. Sie unterwarfen sich in eigenen Gebäuden sehr anstrengenden Übungen, die das System ihrer Schulzucht forderte. Die Zahl der in den

Tragödien auftretenden Schauspieler wurde erst in den Tagen des Sophokles auf drei festgesetzt. Den Dialog führten immer zwei Schauspieler; jene drei teilten sich in sämtliche Rollen des Stückes. Die Hauptrolle spielte der Protagonist



Grundriß vom Odeion, bedecktes Theater, des Herodes Atticus zu Athen. Nach der Rekonstruktion von Tuckermann.
A Orchestra; BB Zuschauerraum geteilt durch C Diazoma; D Logeion; E Treppen von der Orchestra zum Logeion; F Proskenion; G Gewölbter Raum für die Schauspieler; HH Treppenhäuser für den Zuschauerraum; JJ Porticus; KK Exedren; L Gartenanlage; M Angenommene Bedachung des Zuschauerraums mit Oberlicht.

als das unmittelbare Organ des Dichters. Ihm fiel die Aufgabe zu, den Grundgedanken des Dramas, soweit er in den Lebensgeschicken einer Person sich abspielte, bis zur letzten Wendung durchzuführen. Das Gegenstück zu dieser Hauptperson, derselben jedoch untergeordnet, war der Deuteragonist, der jenen

sittlichen Gegensatz im Drama darstellen sollte, „welcher den Charakter und idealen Gehalt der Hauptfigur beschränkt, seinen Wert berichtigt, sein Licht dämpft und gleichsam abschattet.“ Die dritte Rolle spielte der Tritagonist, dessen Bestimmung es war, die Rollen der Könige, der Götter und aller bloß nebensächlichen Personen bis zu den Herolden herab zu spielen. Ein besonderer Glanz wurde auf das Kostüm und die Ausstattung verwendet. Hier wurde nichts gespart und versäumt, um den Eindruck einer großen idealen Welt in vollster Stärke hervorzurufen. Die Bekleidung trug die weite Fülle asiatischer Gewandung zur Schau; die Schauspieler wurden künstlich ausstaffiert, und ihre Gestalten stiegen so über das menschliche Maß empor. Ihren Hauptschmuck machte die tragische Maske, die einen bestimmten Typus darzustellen hatte. Solcher Masken gab es nach Geschlecht, Alter und Rang eine große Mannigfaltigkeit. Die Plastik der Gestalten blieb auf der Bühne, selbst im Ausdruck der höchsten Leidenschaft, maßvoll und in einem gewissen Gleichmaß, da im griechischen Drama alles Gewaltsame der Handlung als außerhalb der Bühne geschehend dargestellt wurde. Jedes Geschlecht, jeder Stand, jedes Alter hatte sein eigentümliches Kostüm, woran sie sofort erkennbar waren; der Kothurn erhöhte die Gestalten: er bestand aus Sohlen von Holz mit hohen Absätzen, vorn breit oder viereckig und beiden Füßen passend. Nach dem Rang der Männer- und Frauenrollen war er höher oder niedriger, der der Frauen jedoch, zumal ihre Rollen immer von Männern gespielt wurden, immer der niedrigste. Nur der tragische Chor, der nichts Individuelles darzustellen hatte, erschien ohne Maske.



Männliche tragische Maske.
(Guattani, Mon. ant. ined.)



Weibliche tragische Maske.
(Pitt. d'Ercol. IV.)

Eine andere Gestaltung der Maske und des Kostüms erforderte natürlich die Komödie; sie bedurfte für ihre Zwecke vornehmlich der Porträt- und Charaktermasken. Die komischen Spieler mußten das Gesicht vermummen, hauptsächlich weil sie das Gehässige der Satire verstecken und die Persönlichkeit ihrer Urheber unkenntlich machen wollten; dann aber, um phantastische Karikaturen darzustellen. An die Stelle des tragischen Kothurns trat der Sokkus, der dem Schauspieler seine gewöhnliche Körperlänge ließ. Das Kostüm war grotesk, bunt und wunderlich durcheinander gemischt.

Eine besondere Bedeutung und einen bestimmenden Einfluß auf die Entwickelung des Dramas hatte das attische Publikum. „Kein Publikum ist im Altertum oder in modernen Zeiten mit so gründlicher Neigung seinen Dramatikern gefolgt, keins hat mit größerer Hingebung jene genialen Schöpfungen begleitet, lebhafter bewundert und mit tieferem Kunstverstand gefaßt; auch war wohl keins, das die

Bühnendichter wegen seines scharfen kritischen Blicks mehr zu fürchten hatten. Dieses attische Publikum war aber weder buchgelehrt noch vornehm und mit den geschliffenen Sitten der feinen Welt vertraut, ja nicht einmal an guten Ton und geschmackvolle Konvenienz gewöhnt. Indes in höherem Grade kam den Athenern eine geistige Schule zu statten, worin sie zum Verständnis echter Poesie vorbereitet und befähigt wurden, das Richteramt über die Meister der Litteratur mit Sicherheit und gesundem Urteil zu führen ... Die Jugend Athens war in einer Auswahl der nationalen Poesie erzogen und aufgewachsen. Fast spielend lebte sie von Kindheit an mit den idealen Formen, den heiteren Anschauungen und goldenen Aussprüchen der Epiker und der Elegie; frühzeitig empfing sie dort den unverlöschlichen Eindruck der dichterischen Plastik, und die Blütenlesen des Epos, die man auch an Festen vernahm, setzten einen Begriff von epischem Stil und Vortrag fest, mit dem die Tragödie selbst ihre Komposition begann. In reiferen Jahren wurde dieser Begriff erweitert, als die Jugend zu den musikalischen Rhythmen der Meliker überging und einen Reichtum von Ideen und Formen aus den Bildern der mannigfaltigsten politischen, religiösen und geselligen Zustände zog.“ So vorbereitet trat das attische Publikum an die Tragödie heran, welche Aeschylos als Organ dieser neuen Lebensanschauungen geschaffen hatte. Die Tragödie wurde nun in Wahrheit eine Schule der Humanität, der Höhepunkt hellenischer Aufklärung und Intelligenz; die tragischen Dichter wurden als die Lehrer anerkannt, und das Publikum bestand aus treuen Hörern, welche jene mit einer Andacht und Hingebung verehrte, welche keines ihrer Motive unverstanden und keinen ihrer Aussprüche fallen ließ. Die Dichter mußten in friedlichem Wetteifer wirken, um den Ansprüchen eines solchen Publikums zu genügen, und das Theater in ständiger Wechselwirkung mit dem allgemeinen Leben zu erhalten. Es entstand eine Sonderung von Tragödie und Komödie, die wieder die Ansprüche an die erste steigerte, und eine Schule der höhern Poesie eröffnete, in der man Scherz und Ernst in raschen Übergängen verknüpfen lernte. Aus den Überschwänglichkeiten der Tragödie zog die Komödie ihre besten Motive für die Parodie, den überraschenden Kontrast zwischen dem erhabenen und pomphaften Ton und dem alltäglichen Wort. Einem Publikum gegenüber, welches aber die edlen Motive der Tragödie, alle ihre Beziehungen auf den altgriechischen Mythenkreis und ebenso alle Scherze und Anspielungen der Komödie auf die Tragiker sofort verstand und in ihrem tiefern Sinn erfaßte, hatten die dramatischen



Tragischer Schauspieler; antike Elfenbeinstatuette. (Mon. dell' Inst.)

Dichter jederzeit einen schweren Stand. Sie mußten immer neue fruchtbare Motive erfinden, sie mußten sich völlig auf den Boden des menschlichen Lebens stellen und die Pathologie der Leidenschaften zum wesentlichen Inhalt der tragischen Dichtung machen, um das in seinen Ansprüchen verwöhnte und empfindlich gewordene Publikum zu befriedigen. Gleichwohl konnte ihre Kunst mit diesem Bedürfnis des attischen Publikums nicht immer gleichen Schritt halten, noch auch wurde es den Dichtern möglich, die Tragödie fortdauernd als das „Organ der athenischen Intelligenz" beständig auf gleicher Höhe zu erhalten.

Der Grundzug des griechischen Dramas war das tragische Schicksal, dessen Bedeutung und Einfluß die Meisterwerke der tragischen Poesie darlegen sollten. Aber dieses Schicksal war kein blindes Verhängnis, sondern die ausgleichende göttliche Gerechtigkeit, die sittliche Weltordnung. Selbst die Nemesis war den Dichtern „die Macht des Maßes, welches die Überhebung wieder erniedrigt, den Übermut bricht, das Einseitige, das allein gelten will, in seine Schranken weist und der Harmonie des Ganzen unterordnet." Dieser Gedanke an eine sittliche Weltordnung mußte natürlich in solchen Zeiten stärker hervortreten, in welchen die Gewalt, das Unrecht und der Frevel im Völkerleben unterdrückt, der Übermut gedemütigt worden und das Gute zu seiner gebührenden Macht gelangt war. Eine solche Zeit war aber die Periode der Perserkriege für das griechische Volk, und aus dieser Erfahrung ging hauptsächlich die dramatische Poesie hervor.

Der Niedergang dieser Kunstbildung bezeichnet auch den Untergang des politischen Lebens in Athen; so tief war die dramatische Poesie mit dem politischen Leben verbunden. Da das Theater als eine öffentliche Angelegenheit galt, mußten alle Werke, um zur Aufführung zu gelangen, einem Archon vorgelegt werden; hatte dieser das Gedicht anerkannt, so konnte sich der Dramatiker in den Wettstreit begeben. Dort entschieden Preisrichter aus den zehn Stämmen über das Schicksal der aufgeführten Werke. Der Dichter, welcher den Sieg errungen, wurde dann den Zuschauern vorgeführt und mit Epheu bekränzt, also gewissermaßen zum Priester des Gottes geweiht. Dem Charakter der Feste, aus welchen das Drama hervorgegangen und der Bedeutung, welche dasselbe im öffentlichen Leben einnahm, entsprach auch die innere Verfassung der Tragödie. Über diese, über Ökonomie, Zweck und Ideenkreis derselben, sowie über den Plan und die Motive der Tragödie sind wir durch genaue und eindringliche Forschungen ziemlich gut unterrichtet. Mit besonderem Verständnis hat ein neuerer Litterarhistoriker den Haushalt aller poetischen Mittel des antiken Dramas geschildert, und wir müssen ihm getreu folgen, wenn wir ein zuverlässiges Bild bestimmter Ideen und Anschauungen von demselben gewinnen wollen. Der größte Teil des Stoffes der tragischen Poesie lag im Mythus vor; im Epos fanden die Tragiker die planmäßige Verarbeitung dieses Stoffes, die Schilderung des heroischen Zeitalters. Die melische Poesie bot ihnen sodann neben dem Reichtum an Versmaßen und rhythmischen Formen alle Elemente für den Ausdruck der Subjektivität und einen Schatz praktischer Ideen aus dem öffentlichen Leben. Die Technik des Dramas mußte aber natürlich eine veränderte sein; sie erforderte eine ununterbrochene Handlung, eine schnelle Bewegung und den psychologisch sich

entwickelnden Prozeß innerer Naturnotwendigkeit. Die Aufgabe, war: „eine durch Zeit und Ort begrenzte Handlung sittlich tüchtiger, mit sittlichem Gehalt erfüllter Personen als den Ausdruck eines großen menschlichen Leides darzustellen.“ Zeit und Ort durfte der Dichter nach eigenem Belieben wählen; dagegen war die Einheit der Handlung durchaus notwendig, denn sie bildete den eigentlichen Unterschied zwischen Epos und Drama. Die Zeichnung der tragischen Charaktere war bei den Dichtern je nach ihrer Lebensanschauung verschieden, ebenso die Art und Weise der Auffassung des Mythus und die Stellung zu historischen Ereignissen der Zeit. Religion und Politik waren ein wesentlicher Bestandteil des Dramas; auch die Auffassung des Mythus stand unter dem Gesichtspunkt der religiösen und politischen Weltanschauung. Daneben aber machte sich später unter dem Eindruck der philosophischen Entwickelung, auf die wir noch zurückkommen, ein reflektierender Geist in der Poesie geltend, der die alten Mythen und Sagen in einen neuen Gesichtskreis rückte. Deshalb hat man sehr zutreffend die antike Tragödie als den ersten Versuch einer Philosophie der Geschichte bezeichnet, der zu den Griechen durch den Mund ihrer attischen Dichter gedrungen.

Als der erste dieser Dichter gilt Aeschylos (525), der die Form des Dramas zuerst zum Kunstwerk erhoben. Er war ein Athener aus edlem Geschlecht, hat als tapferer Krieger bei Salamis gefochten und als Dichter die Grundlage des nationalen Dramas geschaffen. Schon in seinem fünfundzwanzigsten Jahre wetteiferte er mit andern Genossen als Satyrdichter; später aber weihte er der tragischen Kunst sein ganzes Leben. Von seinen zahlreichen Stücken, die auf mehr als siebzig angegeben werden, sind nur noch sieben vollständig erhalten: „Der gefesselte Prometheus“, „Die Perser“, „Die Sieben gegen Theben“, „Die Orestie“ (aus „Agamemnon“, den „Grabspenderinnen“ und den „Eumeniden“ bestehend) und „Die Schutzflehenden“.

Aeschylos.
Antike Glaspaste.
(Winckelmann, Mon. ined.)

Durch Aeschylos hat die Tragödie erst ihren höhern dramatischen Charakter erlangt. Die Bedeutung seiner Werke liegt in ihrer eigentümlichen Weltanschauung, in ihrer Stellung zwischen dem alten Glauben und den philosophischen Ansichten der neuen Zeit, vor allem aber in ihrer steten Wechselbeziehung zu der Entwickelung des politischen Lebens. In einer stürmischen Zeit begann Aeschylos seine dichterische Laufbahn; sie umfaßt einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren: die Zeiten der Perserkriege, der allgemeinen und besondern politischen Bewegung in Athen, ja in ganz Griechenland. In diese Jahre innerer Kämpfe fällt die Jugend des Aeschylos. Er erlebte die Schlachten bei Marathon und Salamis und die große Umwandelung, welche in Griechenland selbst durch diese beiden Siege hervorgerufen war, die Zeit, da Athen die Hegemonie übernahm und Sparta in den Hintergrund gedrängt wurde. Als ein Zeuge dieser Zeit tritt Aeschylos auf als ein Verkünder edler Mäßigung, hoher Selbstverleugnung und innigen Glaubens an die Macht der Götter, die das Gute zum Siege geführt haben. Er mahnt zur Besinnung, zur Beschränkung auf das Errungene;

er warnt vor Hochmut und rastlosem Hinausstreben in ungemessene Weiten. Jedes seiner Dramen ist ein Gleichnis dafür, „daß in der ethischen Welt die einmal entwickelten oder entfesselten Gedanken ihres Ganges weiter gehen, trotz des guten oder bösen Willens derer, durch welche sie sich vollziehen.“ Die Bürgertugend und das Recht zu verkünden hält er für den höchsten Beruf des dramatischen Dichters, und es ist schon in alter Zeit darauf hingewiesen worden, daß er seine Dramen nicht um der Kunst noch um der ästhetischen Befriedigung willen geschaffen hat, sondern daß sie Volkspredigten waren, die er wie die alten israelitischen Propheten an seine Nation gerichtet hat. Später begab er sich zum König Hiero von Syrakus, der einen Dichterkreis an seinem Hof versammelt hatte. Dort verweilte er einige Zeit, ehe er sich zur Rückkehr entschloß. Kurz vor dem Tode des Königs stritt er (468) aber doch noch mit einem Genossen in der dramatischen Kunst, mit Sophokles, um den Preis; Aeschylos erlitt eine Zurücksetzung, indem er vor dem jugendlichen Dichter zurückstehen mußte. Vielleicht war er durch dieses Mißgeschick so verstimmt, daß er nunmehr die Heimat für immer verließ. Er starb in Gela auf Sizilien im Alter von neunundsechzig Jahren, und die Geloer ehrten den Dichter durch ein prächtiges Grabmal, dessen Inschrift, wenn er sie auch nicht selbst gedichtet hat, so doch jedenfalls die Wahrheit über sein Leben verkündet:

> Aeschylos ruht allhier, des Euphorion Sohn, der Athener,
> Welchen der Tod in der kornprangenden Gela bezwang;
> Seine, des ruhmvoll Kämpfenden Kraft, nennt Marathons Hain dir,
> Nennt dir der Meder, der dichtlockige, der sie erprobt.

Vielleicht gerade in der Zeit seiner Anwesenheit am Hofe des Königs Hiero hat Aeschylos den „Prometheus“ gedichtet, in den er die ganze Tragödie des Menschen- und Göttertums hineingelegt hat, eine Tragödie, in der die großen Motive: Schuld, Leid und Versöhnung, aufeinander folgen, und in der das hohe Ethos, seine ideale Anschauungsweise, den erhabensten Triumph feiert. Die Hauptgestalt ist der leidende Prometheus, welcher den Raub des Feuers büßt, das er wider den Willen des Zeus den Menschen als Geschenk brachte. Durch Hephaistos wird er an einen öden Felsen am Ende der Erde gefesselt und soll dort für alle Zukunft unbegrenzte Qualen erleiden. Dorthin kommen die Okeaniden, welche den Chor der Tragödie bilden, Okeanos selbst, zuletzt Hermes, die ihn zum Ausharren, zu Demut und Fügsamkeit in den Willen einer höhern Macht stimmen. Er aber bleibt bei seiner Anschauung, im Gefühl seines guten Rechts und im hohen Bewußtsein des Verdienstes, das er sich um die Menschenwelt erworben hat. Er trotzt dem Geschick und spricht seinen Haß gegen die Götter unverblümt aus. Das Stück schließt, indem unter dem Aufruhr der Elemente Prometheus in den Abgrund geschleudert wird. Die letzten Worte des gefesselten Prometheus sind:

> Schon wird es zur That, kein nichtiges Wort!
> Es erbebet die Erd'
> Und der Donner, er brüllt dumpfhallend empor,
> Und es zuckt und es zischt der geschlängelte Blitz
> Sein Flammengeschoß; aufwirbeln den Staub

Windstöße; daher, wie im Taumel gejagt,
Ras't allseits Sturm; ineinander gestürzt
Mit des Aufruhr Wut, mit Orkanes Geheul
Ineinander gepeitscht stürzt Himmel und Meer!
 Und solch ein Gericht
Mich umtost, mich umschlingt es, von Zeus mir gesandt
 Und erfüllt mich mit Grau'n!
O Mutter, du heilige Macht! Der du trägst,
O Äther, der Welt allsegnendes Licht,
 Seht, welch Unrecht ich erdulde!

Darauf wird der Felsen mit dem Prometheus vom gähnenden Abgrund verschlungen.

In einem folgenden Teil der Tragödie mag dann wohl Aeschylos die Entfesselung des Prometheus geschildert haben, und den Schluß des Ganzen hat wahrscheinlich das Hinausziehen zu Thetis' Hochzeit gebildet, jener Verbindung, deren Frucht Achilles war, der Schönste der Hellenen.

In die Zeit der Rückkehr nach Athen, bevor der Kampf zwischen Themistokles und Aristides entschieden war, dichtete Aeschylos seine Tragödie „Die Perser“, welche 472 aufgeführt wurde. Der Grundgedanke der Tragödie ist das Gottesgericht, welches über die Perser erging, die die Vermessenheit ihres Königs büßen mußten. Vor dem königlichen Palast in Susa beginnt die Szene. Schon im Eingang hegt der Chor bange Sorge über die Thaten des Königs Xerxes und seinen gefährlichen Feldzug; die Königin Atossa steigert diese Sorgen durch ihre Ahnungen und Träume, und bald darauf verkündet ein Bote in einer Reihe von Berichten die furchtbaren Niederlagen, vor allem die Schlacht von Salamis, in einer Reihe von Gemälden, die zu dem Glänzendsten gehören, was die antike Poesie überhaupt aufzuweisen hat. Mit Auslassung der Chöre und Zwischenreden der Königin lautet dieser Bericht in deutscher Nachbildung folgendermaßen:

O Weh' den Städten alles Landes Asia!
Weh' Perserland, dir alles Reichtums stolzer Port;
Wie hat hinweg ein Schlag der Schätze Pracht gerafft!
Dahingesunken ist die Blüte Persiens!
Ach traurig Amt, der Trauer erster Bote sein!
Und doch die Not will's, Perser, daß ich alles Leid
Enthülle. Umkam, weh'! der Barbaren ganzes Heer!
Ja alles, alles ist verloren, gar und ganz;
Mir selbst erschien der Tag der Heimkehr unverhofft!
Und als ein Augenzeuge, nicht auf fremdes Wort
Bericht' ich euch, o Perser, was wir erduldeten.
Gefüllt mit Leichen elend Umgekommener
Ist Salamis' Feldstrand, sind die Ufer rings umher.
Da half uns Pfeil und Bogen nichts; das ganze Heer,
Von der Schiffe Sturmstoß mitbewältigt ging's zu Grund.

— — — — — — — — — — — — — —

Anhub, o Herrin, alles Weh ein rächender,
Erzürnter Dämon, der vorher auch je erschien.
Denn ein hellenischer Mann, vom Athenäervolk
Kam hin und sagte deinem Sohne Xerxes an:
Sobald die volle Finsternis der Nacht genaht,
Nicht bleiben würden dann die Hellenen, würden schnell

An ihre Ruder springen, andre andren Wegs
In geheimer Flucht zu retten ihres Lebens Heil.
Kaum daß er dies vernommen, ahnend nicht die List
Des fremden Mannes noch den Neid der Ewigen,
Gebeut er seinen Admiralen allzumal:
Sobald der glüh'nden Sonne zündend Abendlicht
Hinab sich taucht, und Dunkel füllt den Hain der Luft,
Soll sich der Schiffe Linie zu drei Treffen reih'n
Und jeden Ausweg hüten, jede Flucht zur See,
Dann andre Ajas' Insel dicht umstellen rings,
Die jeder, wenn da Griechen ihrem Tod entflöh'n,
Mit ihren Schiffen durchgekommen irgendwo,
Für solch Versäumnis büßen sollten mit ihrem Kopf.
So sprach der König, gar zu hochgemuten Sinns;
Was ihm bevorstand gottverhängt, er wußt' es nicht.
Sie drauf in aller Ordnung, achtsam des Befehls,
Bereiten erst das Mahl sich, und der Rudersmann
Einschnallt er seine Rehmen an den Rudersteg.
Als dann der Sonne letzter Strahl erloschen war,
Und Nacht heraufstieg, ging ein jeder Schiffsgesell
An Bord und jeder, welcher Wehr und Waffe trug;
Zuruft sich Glied und Glied des Zuges reihhinab,
Und jedes Schiff fährt, wo es hin beordert ist.
Die ganze Nacht durch ordnen, durch die Bai verteilt,
Der Schiffe Führer des Geschwaders ganze Macht.
Die Nacht verging, und wahrlich der Hellenen Heer
Es hatte nirgend heimliche Flucht sich ausgespürt.
Als drauf der Tag mit seines Wagens Lichtgespann
Die ganze Meerbucht sonnenhell beleuchtete,
Zuerst da schallte von den Hellenen freudiger
Gesang herüber, und der Kriegsruf jaucht zurück
Des fels'gen Eilands tausendstimmiger Widerhall.
Furcht überschlich jetzt uns Barbaren allzumal,
Die wir getäuscht uns sahen; denn nicht wie zum Fliehn
Erklang der Griechen feierlicher Päan jetzt;
Sie sangen sich in den Kampf zu stürzen frohen Muts;
Trompeten flammten schmetternd drein mit ihrem Ruf,
Und rings mit rauschenden Ruders gleichem Wechselschlag
Ward nach des Bootsmanns Ruf die sprühende Flut geteilt.
Und plötzlich waren alle nahe vor unserm Blick.
Des Geschwaders Linie führte festgeschlossen an
Der rechte Flügel; nach ihm kam der ganze Zug
Heraufgefahren; hören konnte man zugleich
Vielfaches Rufen: „Kinder der Hellenen, auf!
„Befreiet unser Vaterland! Befreiet Weib
„Und Kind! Befreit der heimischen Götter Heiligtum,
„Der Väter Gräber! Jetzt um alles kämpfen wir!“
Und auch von uns her brauste laut ein persisches
Geschrei entgegen; nicht zu säumen galt es jetzt.
Da schlug mit Krachen Schiff in Schiff den bohrenden
Erzschnabel; anfing ein hellenisch Schiff den Sturm,
Riß einem Thyrier allen Schmuck vom Steuerbord;
Auf andre trieben andre wieder ihren Kiel.
Erst hielt des Perserheeres Strom noch gegen an;
Doch als die Unzahl unsrer Segel in des Meers

Engfahrt sich trieb, war keiner keinem mehr zu Schutz,
Und wechselseitig mit der eisernen Schnäbel Stoß
Durchbohrten sie sich, zerbrachen sie sich ihr Ruderzeug.
Der Griechen Schiffe drängten wohlberechnet nun
Ringsher umzingelnd gegen uns; jäh stürzten um
Der Schiffe Bäuche, nicht zu sehn mehr war die See,
Mit Wrack und Scheitern und mit Leichen überdeckt,
Bedeckt mit Leichen Klippen und Gestad' umher.
In wilder Flucht fortrudernd eilte sich jedes Schiff,
Soviel auch übrig waren vom Barbarenheer.
Doch wie beim Thunfischjagen oder Treibefang
Von ziehenden Fischen, schlugen, stießen, warfen sie
Mit Ruderwrack-Schiffstrümmern uns; dazu erfüllt
Die weite See Wehklage rings und Angstgeschrei,
Bis daß dahin sie nahm der dunkle Blick der Nacht. —
Und doch, das Unmaß unsres Leides, spräch' ich auch
Zehn ganzer Tage, dennoch nicht erschöpft' ich es;
Denn wiß' es wohl, daß nimmer noch an einem Tag
Von Menschen so zahllose Zahl dem Tod erlag.

Die Botschaft ruft tiefen Schmerz und großen Schrecken hervor; der Chor fürchtet den Abfall der asiatischen Tributvölker. Auf seinen Rat wird der Schutzgeist des persischen Volkes, der edle König Darius, angerufen. Der Schatten des alten Herrschers steigt aus seinem Grabe hervor und weissagt noch fernere Niederlagen. Bald darnach tritt Xerxes als Flüchtling auf und bekennt sein Mißgeschick. Das Stück ist reicher an lyrischem Gehalt, als an stetig sich entwickelnder Handlung.

Die „Sieben gegen Theben“ ist ein Drama von einfacher Kunst und war wahrscheinlich das dritte Glied in einer Tetralogie, welche die Schuld des Geschlechts von Oedipus schilderte. Der Mittelpunkt des Stückes ist König Eteokles, der gegen seinen Bruder Polyneikes im Zweikampf auftritt. Beide Brüder fallen; die Stadt aber ist durch einen glänzenden Sieg gerettet. Dem Verbot des Rates der Stadt, den Polyneikes feierlich zu bestatten, entgegnet Antigone mit entschiedenem Widerspruch. Sie will ihrem Bruder ein frommes Grab bereiten:

Wehren soll es keiner mir.
Wohl wird zur That sich einen Weg mein Mut erspähen.

Und der Chor erklärt, mit ihr zu gehen, wie es sein heiliges Recht ihm geboten. Auch in diesem Stück hat die Reflexion einen größern Spielraum als die Entwickelung der Handlung. Aber die dramatische Charakteristik ist von großer Lebendigkeit und Naturtreue.

Mit der Trilogie, welche man die „Oresteia“ genannt, hat Aeschylos seine dichterische Laufbahn beschlossen. Das Werk ist das vollkommenste Idealbild einer Trilogie, welche eine organisch entwickelte, in scharfen Kontrasten sich bewegende Handlung in ihrem vollen Verlauf getreu zum Ausdruck bringt. Das glänzendste Stück ist der „Agamemnon“, nach einem einfachen Plan angelegt, mit einer beständig sich entwickelnden Handlung, die mit Sicherheit ihrem Ziele näher geht. Der ganze Sagenkreis des Agamemnon ist in diese Dichtung zusammengedrängt, die mit dem Ende des trojanischen Kriegs beginnt. Agamemnon

hat die eigene Tochter geopfert und dadurch die Gattin zur Rächerin der verletzten Familie aufgerufen. Sie ermordet ihren Gemahl. Das ist die erste Tragödie. In der zweiten rächt Agamemnons Sohn Orestes den Vatermord, indem er die Mutter tötet. Das ist das zweite Glied der Trilogie. In dem dritten Stück übernehmen die Eumeniden, die Rachegeister, die Führung der Handlung. Das Drama wandelt sich in ein dämonisches Schauspiel um; der Lichtgott kämpft mit den Dämonen der Nacht; aber schließlich spricht Athene, die Göttin der Weisheit, das ausgleichende Wort der Gerechtigkeit und der Versöhnung. Der Dichter hat in dieses Werk zugleich etwas von seinem Interesse an den politischen Bewegungen seiner eigenen Zeit hineingelegt. Aus altem Fluch keimt neuer Segen, und die furchtbare Schar der Erynnien bringt dem Volke großen Gewinn. Der Sieg der Götter, so hofft der Dichter, wird dem Lande und der Stadt zu gute kommen, und beide werden in dem Schutz unbeugsamen Rechtes alle Zeit fortblühen, wenn nur nach der Göttin weiser Mahnung . . .

stets wahre dem Volk
Für das Rechte sich rechte Erkenntnis!

Auch auf diese Tragödie wie auf alle andern, folgte dann das unvermeidliche Satyrspiel, nach alter Überlieferung, im Zusammenhang mit der Fabel der Trilogie die Sage von Proteus erzählend. Menelaus gelangt klagend über sein und der Helena Schicksal zur Insel Icharus. Dort wird er von bocksfüßigen Satyrn und Silen an der Spitze empfangen, die die Küste hüten. Eidotheia, des Proteus holdselige Tochter, spricht ihm Mut zu, sie weist auf den Rat des Vaters hin, der nun bald kommen müsse, um seine Seehundsherde zu zählen. Er werde Robbenfelle mitbringen für ihn und die Gefährten; nur müßten sie ihn greifen und binden und sich nicht entsetzen vor seinen seltsamen Verwandlungen. Menelaus und die achäischen Genossen greifen den Proteus auch wirklich, der sich bald in eine Schlange, bald in einen Löwen, in Wasser und Feuer verwandelt, so daß selbst die Satyrn sich versteckt haben und die Robben in das Meer hinabgetaucht sind. Die Achäer aber halten Stand, bis ihnen Proteus alles verkündet, was sie wissen müssen, um nach der Heimat zu gelangen. Das seltsame Spiel, bunt und abenteuerlich wie es ist, hat ein Historiker, dem eine tiefe Einsicht in das Wesen der antiken Kunst gegönnt war, etwa in dieser Entwickelung auszuführen versucht: Das Stück beginnt in der Stille des sinkenden Abends; das Abendrot ist schon erloschen, mehr und mehr dunkelt es in den weiten Räumen des Theaters, in das die goldenen Sterne des ewig blauen griechischen Himmels hineinblicken; nur auf dem Wachtposten der Satyrn, auf der Thymele, brennt ein Feuer, dessen schwankender Schein in Streifen auch auf die Bühne, wie in die Zuschauerräume fällt. In diesem Dämmerlichte erkennt man den hehren Achäerhelden und die bocksfüßigen Strandhüter, die Satyrn, und des Meeres schöngewandige Tochter. Und schon regt sich in den Schatten ein klumpenhaft schwärzliches Gewimmel; es ist die Robbenherde, die wilde Brut des Meeres, zwischen ihr der hohe Meeresalte; wie ein riesiger Schatten hoch hinschreitend wandelt er auf und ab. Dann wird er von den lauernden Achäern gefaßt, und nun beginnen die seltsamen Verwandlungen, doppelt spukhaft in diesem wehenden, fahlen, ungewissen Scheine, noch verwirrender durch

das wüste Durcheinander flüchtender Robben und kreischender Satyrn. Plötzlich schießt jäh flammend ein blendender Feuerschein empor, um aber schnell wieder zusammenzusinken; ringsumher ist alles dunkel und geheimnisvoll: der alte Zauberer wird weissagen. Ist auch dies geschehen, Proteus ins Meer zurückgekehrt und auch die Satyrn wieder in ihrem eigenen Element, so sieht man von allen Seiten her Lichtschein näher und näher über die Bühne in den Raum des Theaters sich verbreiten: es sind die treuen Gefährten, die ihren Fürsten suchen und finden. Der hellste Fackelglanz leuchtet nunmehr durch die weiten Räume in die Höhe empor; und durch die Luft herab schreitet der Götterherold, an seiner Seite die Ledatochter, wie ein Stern leuchtend im Glanze ihrer Schönheit. Singend und jubelnd, die hellen Fackeln vorauf, so ziehen sie in die stille Nacht hinaus, dem Ziele ihrer Sehnsucht, der geliebten Heimat entgegen.

Dies etwa war der Verlauf eines alten Satyrspiels, dessen Wirkung, wie lose auch der Faden sein mochte, der es mit der Handlung der Tragödie selbst verbunden, doch nach den tiefen Kontrasten zwischen beiden von einer mächtigen Wirkung auf die des Mythus kundigen und in der Heroensage heimischen Zuschauer sein mußte.

Die „Schutzflehenden“, nämlich die Danaiden, welche vor den Bewerbungen der Aegyptussöhne geflohen und in Argos Schutz bei dem Könige Pelasgos gefunden haben, sind das schwächste und letzte der noch erhaltenen Dramen des Aeschylos. Es scheint die Einleitung zu einer Trilogie „Danaïs“ gewesen zu sein. Auch hier sind bedeutende dramatische Momente und die politischen Kontraste zwischen Athen und Sparta werden erkennbar angedeutet. Im Grunde genommen ist aber das ganze Stück, wie schon ein Beurteiler hervorgehoben, eigentlich nur ein erster Akt, wo nicht bloß eine Exposition zu dem Drama, das die entscheidenden Kämpfe zwischen den Geschlechtern des Aegyptos und Danaos zu schildern gehabt hätte.

Fassen wir, ehe wir von Aeschylos zu seinem Nachfolger übergehen, noch einmal in Kürze alles zusammen, was diesen Dichter auszeichnete und wodurch er dem attischen Drama die Wege geebnet hat, so ist es in erster Reihe die hohe und ernste Richtung seiner dramatischen Arbeiten, die uns mächtig in seinen Bann fesselt. Ein tiefes sittliches Pathos zieht durch alle seine Schöpfungen; schwer lastet die Gewalt des Schicksals auf den Erdensöhnen; die Götter und Titanen sind nicht Freunde der Menschen, sondern gestrenge Richter, die jeder Schuld Vergeltung, jedem Verbrechen die Rache folgen lassen. Diese Vorstellungen werden von Aeschylos in überwältigenden, furchtbar erhabenen Gedichten verkündet, in welchen die feierliche, öfter breite und überladene Sprache, die gewaltigen und kühnen Bilder mit dem Pathos seiner Lebensauffassung und dem Ernst seiner patriotischen Gesinnung merkwürdig übereinstimmen. Sein religiöser Glaube wurzelt in dem Gericht der Götter über jede menschliche Schuld, das die Eumeniden, im Schlußchor des gleichnamigen Dramas, in ihrem schauerlich erhabenen Gesang verkünden:

Wo ist ein Mensch, welcher nicht erbangt, erbebt,
Wenn er anhört unsres Amtes Satzung,
Vom Schicksal gottbeschieden uns,

Daß wir es völlig erfüllen, verhängt.
Das ist ein altes Ehrenamt, und keine Schmach trifft uns,
Hausen wir auch in den Tiefen der Erde
Und in sonnenleerer Nacht.

Es ist bereits erwähnt worden, daß Aeschylos sich aus dem öffentlichen Leben zurückzog, als er im Wettkampf mit einem jüngern Genossen unterlegen. Dieser aber war kein geringerer als Sophokles aus Kolonos (496—406), der das Werk der attischen Kunst fortführen und auf die Höhe der Vollendung bringen sollte. Noch nicht dreißig Jahre alt, trat er schon in den Wettbewerb um die höchsten Ehren der dramatischen Kunst ein, eben in jenen Kampf mit Aeschylos, in welchem der Jüngere den Sieg davontrug. Und nun behauptete sich Sophokles länger als ein halbes Jahrhundert in der Gunst der Athener. Auch von ihm sind merkwürdigerweise nur noch sieben Stücke erhalten, die aber seine dichterische Bedeutung nach allen Richtungen in sich fassen: „König Oedipus", „Oedipus auf Kolonos", „Antigone", „Philoktetes", „Elektra", „Der rasende Ajas", „Die Trachinierinnen." Wenn Sophokles von Aeschylos sagte, er treffe das Richtige, ohne es zu wissen, so kann man von ihm sagen: Er habe das Richtige getroffen, weil er genau wußte, wie sich das hellenische Leben inzwischen entwickelt hatte.

Der dämonischen Größe des Aeschylos setzte er das edle Maß, dem Pathos sein Ethos, das heißt: dem Glauben an das unerbittliche Fatum die Überzeugung einer sittlichen Weltordnung gegenüber. Er vereinigte Würde und Anmut, Hoheit und edle Harmonie des Geistes. Aus den Regionen der Götter stieg er in die Kreise der Menschen hinab und alles Menschliche zog er vor sein Forum. Die Starrheit der Charaktere des antiken Dramas hob er durch seine Plastik und scharfe Charakteristik auf; seine Menschen hatten individuelles Empfinden, sie standen gleich fern dem niedern Leben des Alltags wie der überschwänglichen Idealität, die über den Wolken suchte, was hier auf Erden nicht zu finden war. Die Handlung seiner Dramen entwickelt sich nach organischen Gesetzen mit innerer Naturnotwendigkeit; die Charaktere treten in einem bestimmten Konflikt der Anschauungen und Prinzipien einander gegenüber, der dann später durch irgend eine Wendung gelöst und in die Harmonie des sittlichen Gleichgewichts gebracht wird. So ist Sophokles von den Griechen schon als der tragische Homer, von allen folgenden Geschlechtern aber als der Meister des antiken Dramas gefeiert worden.

Die Krone seiner Schöpfungen ist die „Antigone". Sophokles behandelt darin denselben Stoff, den Aeschylos in seinem Stück: „Die Sieben gegen Theben" bearbeitet hatte. Aber während dort die Handlung plötzlich zum Stillstand gelangt, nachdem Antigone sich weigert, dem Gebot des thebanischen Rats zu gehorchen, führt Sophokles des dramatische Motiv bis zur äußersten tragischen Konsequenz durch, indem er Antigone die Bestattung des geliebten Bruders ausführen läßt. Sie wird sodann von Kreon verurteilt, lebendig begraben zu werden. Aber den König selbst ereilt bald die gerechte Strafe. Sein Sohn, der Verlobte der Antigone, tötet sich über dem Leichnam der Entseelten, und seine Gattin stirbt aus Gram über den Tod des geliebten Sohnes. Der Schlußchor spricht die sittliche Grundidee mit überzeugender Klarheit aus:

Am ersprießlichsten ist, um glücklich zu sein,
Der besonnene Sinn: nie freble darum
An der Götter Gesetz! Der Vermessene büßt
Das vermessene Wort mit schwerem Gericht;
Dann lernt er zuletzt
Noch weise zu werden im Alter.

Das griechische Altertum hat nichts Größeres aufzuweisen als dieses Werk des Dichters, und auch nichts, was es an Adel der Empfindung, an Klarheit, Reife und Reinheit der Weltanschauung ihm auch nur an die Seite zu setzen hätte. Das berühmte Chorlied in der „Antigone“, das die Herrlichkeit des Menschen auf Erden, sein Wirken und Walten im irdischen Leben mit so beredten Worten schildert, ist der treueste Ausdruck der Weltanschauung des Sophokles und zugleich auch des großen Fortschritts, den die antike Weltanschauung durch ihn erreicht hat:

Vieles Gewalt'ge lebt, und nichts
Ist gewaltiger als der Mensch.
Denn selbst über die dunkele
Meerflut zieht er, vom Süd umstürmt,
Hinwandelnd zwischen den Wogen
Die rings umtoste Bahn.
Er müdet ab der Götter höchste,
Gäa, die ewige, nie zu ermattende,
Während die Pflüge sich wenden von Jahr zu Jahr,
Wühlt sie durch der Rosse Kraft um.

Flüchtiger Vögel leichte Schar
Und wildschwärmendes Volk im Wald,
Auch die wimmelnde Brut der See
Fängt er listig umstellend ein
Mit netzgeflochtenen Garnen,
Der vielbegabte Mensch.
Er zwingt mit schlauer Kunst des Landes
Bergdurchwandelndes Wild, und den mähnigen
Nacken umschirrt er dem Roß mit dem Joche rings,
Wie dem freien Stier der Berghöh'n.

Und das Wort und den luftigen Flug
Des Gedankens erfand er, ersann
Staatordnende Satzungen, weiß dem ungastlichen
Froste des Reifes und
Zeus' Regenpfeilen zu entflieh'n;
Überall weiß er Rat;
Ratlos trifft ihn nichts
Zukünftiges; vor dem Tode nur
Späht er kein Entrinnen aus;
Doch für der Seuchen schwerste Not
Fand er Heilung.

In Erfindungen listiger Kunst
Weit über Verhoffen gewandt,
Neigt bald er zu Bösem, zu Gutem bald, achtet hoch
Der Heimat Gesetz,
Der Götter schwurheilig Recht,
Segen der Stadt! Aber zum Fluch
Lebt ihr, wer, gesellt
Dem Laster, frechem Trotze fröhnt.
Nimmermehr an meinen Herd
Gelange, noch in meinen Rat
Solch ein Frevler!

Die „Antigone“, welche den Abschluß der thebaischen Trilogie bildet, ist die künstlerische und sittliche Lösung des großen tragischen Konflikts, der aus dem griechischen Mythus uns wie ein fremder Klang anmuten würde, wenn er nicht durch das Medium der erhabenen Dichtung zu uns herüber tönte, die durch das

Ewigmenschliche alle Zeiten und Anschauungen in eine geistige Harmonie bringt. In den beiden ersten Teilen der Oedipustrilogie, auf die wir noch zurückkommen, sehen wir den gewaltigen, titanenhaften Selbstzerstörungskampf eines wilden, ungezähmten Geschlechts, in dem alle Bande der Familie und der Sitte gelöst sind, dem Besonnenheit, Edelsinn und das Maß der Dinge vollständig fehlen und das sich gegenseitig aufreibt in vernichtendem Hasse. Da tritt Antigone in den Kreis der Tragödie ein, „das Weib, das in der Anmut Fülle die Dichtung selbst beschämt"; wir sehen zuerst weibliches Walten und Sinnen durch die Poesie verherrlicht und gerühmt. Ihr Opfertod und ihr unsägliches Leiden tritt uns in dem Grundgedanken ihres Lebens:

„Nicht mitzuhassen — mitzulieben bin ich da",

verklärt und geheiligt entgegen und versöhnt uns mit dem unerbittlichen Fatum, das in den Geschicken ihres Geschlechts so furchtbar gewaltet hat. Und hinfort in alle Zeiten wie für das Vergangene gilt dies Gesetz: „Nie waltet im Leben das Glück lauter und frei vom Leide."

Darum muß auch Antigone den Heldentod sterben im Kampf zwischen der göttlichen Satzung und dem ewigen Recht der Menschheit, dessen Sterne in unserer eigenen Brust leuchten. Die „Antigone" ist das Hohelied der Antike, der Heldengesang von der Größe, Standhaftigkeit und dem Opfermut des Weibes, das ewig unausgesungen aus den Tagen des Altertums zu uns herübertönt.

Den ersten Akt des grauenvoll erhabenen Labdakiden-Mythus hat Sophokles in seinem „König Oedipus" geschildert. Oedipus ist der Sohn des Laios und der Jokaste. Schon vor seiner Geburt hat das delphische Orakel dem thebischen Königspaar geweissagt, daß aus ihrer Ehe ein Sohn hervorgehen, dieser aber ein Mörder sein werde; denn so wolle Zeus die Flüche des Pelops erfüllen, dem Laios einst den Sohn geraubt. Als Jokaste den verheißenen Sohn geboren, ließen ihn die Eltern mit durchstochenen und zusammengebundenen Füßen (daher der Name) im Gebirge Kythäron aussetzen. Oedipus wird aber gerettet, vom korinthischen König Polybos aufgezogen und in Unwissenheit über seine Zukunft erhalten, bis bei einem Gastmahl ein Genosse ihm seine unbekannte Geburt zum Vorwurf macht. Er wendet sich an das Orakel, erhält aber nur die Antwort, er müsse die Heimat meiden, damit er nicht der Mörder seines Vaters und der Gemahl seiner Mutter werde. Um diesem Geschick auszuweichen, meidet er Korinth, das er für seine Vaterstadt hält und zieht gegen Theben. In einer engen Felsschlucht begegnet er dem Laios und tötet ihn im raschen Zorn. Vor den Thoren Thebens löst er das Rätsel der furchtbaren Sphinx und wird zum Lohn dafür zum König gewählt und der Gemahl seiner eigenen Mutter Jokaste. Zwei Söhne erwachsen aus dieser Ehe: Polyneikes und Eteokles und zwei Töchter: Antigone und Ismene. Aber die Götter schicken eine Pest nach Theben, um das Land für diese unnatürliche Verbindung zu strafen. Sie verheißen Erlösung, wenn derjenige entfernt sein werde, der den Fluch über das ganze Land gebracht. Hilfeflehend wenden sich die geängstigten Thebaner an den König, der nach Delphi schickt, um das Orakel über den Zorn der Götter zu befragen. Die Antwort kommt, daß Blutschuld auf der Stadt liege. Oedipus

fluchte dem Mörder und fordert ihn auf, das Land zu verlassen. Da klärt ihn der blinde Seher Teiresias auf, daß er selbst der Mörder sei. Oedipus aber folgt nicht dem Seherwort, sondern zeiht seinen Schwager Kreon einer Verschwörung mit Teiresias. Jokaste will den Streit schlichten, aber ihre Rede wirft den ersten Verdacht in das ahnungslose Herz des Königs. Ein Bote aus Korinth, der des Königs Tod meldet und den Oedipus zur Nachfolge einladet, erzählt ihm sein entsetzliches Schicksal, und Oedipus ruft entsetzt aus:

> O Götter, Götter! Alles kommt nun klar zu Tag!
> O Licht, zum letztenmale schau' ich heute dich!
> Der sproß, von wem er nicht gesollt, — mit wem er nicht
> Gedurft, verkehrte, — wen er nicht gedurft, erschlug!

Jokaste, die jammerwerte, stirbt von eigenen Händen, und Oedipus blendet sich neben ihrer Leiche. Seine Augen, ruft er aus, sollten hinfort in Nacht schauen, und, sich als den Vatermörder verfluchend, will er nicht mehr im heimatlichen Lande weilen. Der Oedipus des Sophokles in seinem titanenhaften Trotz, seiner ungebändigten Leidenschaft und seinem welterschütternden Unglück ist der wahrhafte Held der Antike. Der Schwerpunkt der Tragödie liegt unstreitig in den Schlußszenen, wo das entsetzliche Geschick des Oedipus jedes warmfühlende Herz mit der vollen Weihe tragischen Mitgefühls erfüllen und hierdurch die echte Wirkung der Tragödie erzielen muß. Mit Unrecht hat man das Drama eine Schicksalstragödie genannt, die gegen das humane Rechtsbewußtsein in entschiedenen Widerspruch trete. Sophokles bringt allerdings das Grauenhafte zu voller Anschauung; er meidet nicht das Gräßliche, aber er stellt doch den ganzen Mythus als eine Kette von Schuld und Sühne dar. Er giebt der Antike, was der Antike gebührt, aber auch der Ethik, was ihres Rechtes ist. Laios und Jokaste trifft ihr Schicksal nicht unverdient; auch Oedipus ist nicht unschuldig, aber seine Thaten liegen vor der Tragödie, und in dieser selbst stellt der Dichter nur dar, wie sie dem Thäter allmählich in Seelenkämpfen erschütterndster Art zum Bewußtsein kommen. Mit der Absicht, in die Einsamkeit des Gebirgs als ein Ausgestoßener zu ziehen, erkennt Oedipus die sittliche Weltordnung an, und so wird das Drama eine „ideale Handlung", d. h. eine solche, in welcher die göttliche Notwendigkeit der Ereignisse zur Anschauung gebracht und die Scheu vor Verletzung der Nemesis tief eingeprägt wird. Die schöne Form individueller Freiheit, welche der allgemeine Charakter des hellenischen Geisteslebens ist, tritt nirgends so plastisch und klar hervor, wie in den Werken des Sophokles.

Im „Oedipus auf Kolonos" schildert der Dichter sodann den Tod des Königs im Anschluß an die heimische Sage. Oedipus ist von seinen Söhnen und seinem Schwager Kreon der Herrschaft beraubt und aus dem Lande getrieben worden; als ein Bettler zieht er mit der treu gebliebenen Tochter Antigone in fremden Landen umher, während Ismene in Theben zurückbleibt, um für den armen Vater in ihrer Weise zu wirken. Nach langer Wanderung gelangt er endlich in den Hain der Eumeniden zu Kolonos bei Athen, wo er nach pythischem Orakelspruch ein freundlich Asyl und das Ziel seiner Leiden finden soll. Derselbe Orakelspruch hatte dem Lande Glück und unüberwindliche Macht verkündet, dessen Erde die sterblichen Überreste des Oedipus bergen werde. Darum wollen

nun diejenigen, welche ihn aus der Heimat verstoßen, den Alten wieder dahin zurückbringen; aber Theseus und sein Volk verhindern dies, und in den Tiefen des heiligen Eumenidenhains von Kolonos erfüllt sich die Verheißung Apollos; „denn fest steht dieses und heilig.“ Das Mittelglied der Trilogie ist schon von den Alten dem „Oedipus Tyrannos“ vorgezogen worden; denn während dort das Gräßliche und Furchtbare im Vordergrunde steht, entwickelt sich hier zuerst die Blüte jener schönen Menschlichkeit, welche seither das Kulturideal der ganzen Welt geworden ist; es zeigt sich zum erstenmale antikes Frauenleben und -Leiden im Spiegel der Dichtung; wir erblicken Athens stolzen und ritterlichen König Theseus und sein Volk im Kampfe für das gute Recht. Daneben auch verklärt der Gedanke der Heimat, die patriotische Gesinnung, die Sophokleische Dichtung mit ihren goldenen Strahlen. Wenn man diesen Gedanken zunächst einen rein menschlichen nennen darf, so ist kein schönerer Hymnus der Heimat, des Vaterlandes, kein begeisterteres Lob „der Geburtserde“ je der Leier eines Dichters entströmt, als jener herrliche Chor, der jedem Wanderer in das Land hellenischer Schönheit wie ein freudiger Gruß entgegen winkt:

Zur roßprangenden Flur, o Freund,
Kamst du, hier zu des Landes bester Wohnstatt,
Des glanzvollen Kolonos Hain,
Wo hinflatternd die Nachtigall
In helltönenden Lauten klagt
Aus den grünenden Schluchten,
Wo weinfarbiger Epheu rankt,
Tief im heiligen Laube des
Gottes, dem schattigen, früchtebeladenen,
Dem stillen, das kein Sturmwind
Aufregt, wo der begeisterte
Freudengott Dionysos stets hereinzieht,
Im Chor göttlicher Ammen schwärmend.

Hier im schönen Geringel blüht
Ewig unter des Himmels Tau Narkissos,
Der altheilige Kranz der zwei
Großen Göttinnen, golden glänzt
Krokos: nimmer versiegen die
Schlummerlosen Gewässer,
Die vom Strome Kephissos her
Irren; ewig von Tag zu Tag
Wallt er mit lauterem Regenergusse durch
Der breiten Erde Fluren,
Das Land schnell zu befruchten, das
Auch die Chöre der Musen nie verschmähten
Noch Kythere mit goldnen Zügeln.

Hier auch blüht ein Gewächs, wie im Gefild' Asia keines,
Keins auf dorischer Flur, dort in dem weit
Prangenden Eilande des Pelops,
Erwuchs; von selbst ohne Pflege keimt es;
Der Feindesspeere Schrecken ist's,
Das mächtig aufblüht in dieser Landschaft:
Mein sproßnährender, blauschimmernder Ölbaum,

Den kein bejahrter, kein junger Heerfürst
Je mit feindlicher Hand tilgend verheert;
Denn mit dem ewigen wachen Blick
Sieht Zeus' Morios' Aug' auf ihn
Und blauäugig Athene.

Noch ein anderes Lob meiner Geburtserde, das schönste,
Des stolzherrschenden Meergottes Geschenk,
Nenn' ich, des Land's edelste Gabe:
Den Ruhm der Meerfahrt, der Ross' und Füllen.
O Kronos' Sohn, du hobst es ja
Zu diesem Preis, hehrer Fürst Poseidon,
Der dem Rosse den wutstillenden Zügel
Am ersten umwarf auf diesen Wegen.
Sieh', hineilend mit Macht, nieder zum Meer
Hüpft in den Händen geschwungen dein
Ruder, das Nereïden rings
Hundertfüßig umtanzen.

Die Verklärung und Versöhnung durch die sittliche Erkenntnis und die Macht der Liebe wird dann in der „Antigone" als dem dritten Teil der Trilogie geschildert. Ein Seitenstück zu der „Antigone" ist „Elektra". Sophokles hat auch hier denselben Stoff, welchen Aeschylos in den „Grabspenderinnen" behandelt hat, dargestellt. Den Schwerpunkt des Gedichts bildet die Verherrlichung weiblichen Heldenmuts und es schließt mit einem Akt der ausgleichenden göttlichen Gerechtigkeit, wie sie das antike Drama bis dahin noch nicht gekannt hatte. Elektra und Orestes sind die Kinder Agamemnons und der Klytämnestra, den diese am Tage seiner Rückkehr aus dem Rachekrieg wider Ilion hinterlistig ermordet hat. Orestes wird von dem Orakel Apollos zum Rächer des Vaters auserſehen. Mit seinem Freunde Pylades, mit dem er die viel berühmte Freundschaft beschlossen, und seinem alten Pfleger gelangt er heimlich in Argos an und vollzieht dort das Gebot des Gottes. Aber es ist ein feiner Zug in der Tragödie, daß nicht Orest, sondern Elektra im Vordergrund steht, und der ganze Verlauf der Handlung sich im Spiegel einer jungfräulichen Heldenseele zeigt. Die Wirkung ist dadurch eine um so größere; alle Kraft der Wahrheit und Sittlichkeit ist in dem starken Charakter der Elektra zusammengefaßt; sie hat Not und Trübsal erduldet, in offener und stiller Klage hat sie ihre Gefühle des Hasses und Zornes ausgesprochen, durch Trug und List ist sie oft getäuscht worden, aber sie vertraut ihren Göttern. Den Grundgedanken der Dichtung drückt auch hier der Schlußchor aus:

O Atreus Stamm, wie drangst du so schwer
Durch zahllos Leid zu der Freiheit durch,
Die nun dies Werk dir errungen!

In die Blütezeit des Dichters fällt „Der rasende Ajas". Auch diese Tragödie schließt sich dem trojanischen Heroenkreis an. Der Mittelpunkt ist das Charakterbild eines starken Helden, der sich im ungemessenen Vertrauen auf seinen eigenen Wert überhebt, und, nachdem er in verzehrender Leidenschaft eine entsetzliche Unthat vollbracht, zuletzt im entscheidenden Moment ein Opfer des gekränkten Ehrgefühls wird. Es ist nicht unmöglich, daß auch dieses Drama

das Mittelglied einer Trilogie war, und daß im ersten Teil der Streit, wem die Waffenrüstung des toten Achilleus zufallen solle, geschildert worden sei. Nur zwei von den Heeresfürsten haben Anspruch auf dieses Erbe: Ajas und Odysseus; Ajas, der durch seine Tapferkeit, Odysseus, der durch seine Klugheit hervorragt. Dieser erhält auch die Waffen. Ajas gerät darüber in entsetzlichen Zorn und beschließt, im nächtlichen Überfall alle Fürsten des Heeres zu ermorden. Schon ist er im Begriff, seinen Anschlag zu vollenden, da vereitelt Pallas Athene die Ausführung; in dem Wahn, seine Feinde zu vertilgen, würgt Ajas nur eine Herde samt den Hirten. Die Schmach, die er sich dadurch selbst angethan, kann seine edle Natur nicht ertragen: mit überwältigendem Seelenschmerz erkennt er das Beschämende seiner That und stürzt sich in sein eigen Schwert; „denn rühmlich leben oder rühmlich untergehen geziemt den Edeln.“ Und edler erschien kein Sterblicher seinen Zeitgenossen als Ajas, „solange er im Licht war.“ Der Schwerpunkt des Dramas liegt in den Seelenkämpfen des edlen Fürsten, in seiner stolzen Verirrung, und der Chor spricht auch diesen Grundgedanken im Schlußvers deutlich aus:

> Wohl viel mag schau'n, und im Schauen der Mensch
> Ausspäh'n; doch eh' er geschaut, weissagt
> Kein Mensch die Geschicke der Zukunft.

Das letzte Drama, welches Sophokles im hohen Greisenalter mit vielem Glück aufführen ließ, ist „Philoktetes“. Auch hier wählte Sophokles seinen Stoff sich aus der Heroensage. Nach Homer führte Philoktetes die Bewohner von Methone, Thaumakia, Meliboea und Olizon gegen Ilios. Unterwegs ward er von einer tempelhütenden Schlange in den Fuß gebissen. Die Wunde verbreitete einen so unerträglichen Geruch, daß seine Gefährten auf den Rat des schlauen Odysseus ihn an einer öden Küste der Insel Lemnos aussetzten, da er eben aus Erschöpfung eingeschlummert war. Dort verlebt er neun lange und bange Jahre; im zehnten wird er von Odysseus und Neoptolemos zum Heer von Troja geholt, weil zur Eroberung der Stadt er und sein Bogen nötig sind. Odysseus wirkt geheim durch den ehrgeizigen Neoptolemos, dem der arme Dulder in einem heftigen Anfall seiner Krankheit sich selbst und den Bogen anvertraut; aber in diesem Jüngling erwacht schließlich das Gewissen; er erkennt das Gerechte höher, als das Kluge und begehrt, daß sie beide gen Troja ziehn. In dieser Verwickelung erscheint Herakles als Helfer; er bestätigt den Ausspruch, daß Philoktetes den Paris treffen, Heilung und Ruhm vor Troja finden werde. Zum zweitenmale soll die Stadt durch ihr Geschoß gewonnen werden. Und wenn sie dann das Land verheert, mögen sie bedenken, fromm zu scheuen, was der Götter ist. Alles andere achte Zeus für geringer.

> Die Götterfurcht stirbt mit den Menschen nicht dahin;
> Sie leben oder sterben, sie blüht unverwelkt.

Das schwächste Drama des Sophokles, welches nach der Vermutung eines neuern Kritikers vielleicht aus dem Nachlaß seiner letzten Periode hervorgezogen wurde, sind die „Trachinierinnen“. Es zeigt schon einen Übergang zu der neuen Kunstweise, durch welche ein folgender Dichter die Wirksamkeit des Sophokles

ablösen sollte. Den Hintergrund des Dramas bildet der Gedanke, „daß der Mensch bisweilen in unbewachter That das Schicksal beschleunigt und ein edler Sinn durch Irrtum seine Lieben sogar in unheilbares Leid verstricken kann.“ Herakles hat einst einen Totschlag begangen; er muß deshalb mit seiner jungen Gemahlin das Land verlassen. Auf der Flucht überschreiten sie den ätolischen Fluß Euenos; aber keine Brücke geht über diesen Strom. Herakles gelangt glücklich, ihn durchwatend, an das andere Ufer, indes der Kentaur Nessos seine Gemahlin hinüberträgt. Da er ihr aber unziemlich begegnet, wendet sich Herakles um und durchschießt ihm die Brust mit einem seiner blutvergiftenden Pfeile. Sterbend giebt Nessos der Dejaneira eine Hand voll Blut aus seiner Wunde, daß sie es sammle, um daraus einen Liebeszauber zu bereiten. Bald darauf kommen die beiden Gatten nach Tiryns; dort gebiert Dejaneira dem Herakles mehrere Kinder und unter ihnen den ältesten Sohn Hyllos. Mit der Kunde, daß Herakles wieder nach der Heimat zurückkehrt, beginnt das Drama. Als Kampfsbeute führt er die reizende Jole heim, für die er in heftiger Liebe entbrannt war. Die Gattin salbt nun ein Gewand mit jenem Zaubermittel des Nessos und sendet es dem Herakles. Ihr Sohn Hyllos berichtet, daß das Kleid sich dem Leibe des Herakles so fest wie Stein angeschlossen habe und ihn mit entsetzlichem Brennen verzehre. Dejaneira tötet sich aus Gram auf ihrem Ehebett. Nun wird Herakles herangetragen; er will Rache nehmen an seinem Weibe, bis ihn sein Sohn aufklärt. Im Gram verlangt er auf des Oeta höchste Höhen getragen zu werden; dort möge sein Sohn einen Scheiterhaufen aus vielen Stämmen tiefgewurzelter Waldeichen schichten und darauf seinen Leib legen. Und auch das noch legt er seinem Sohne auf: nach seinem Tode Jole zum Weibe zu nehmen. Mit dieser für das humane Gefühl verletzenden Wendung schließt das Drama, in dem die Leiden der Liebe zur Darstellung gelangen. Aber es ist kein sittlicher Konflikt, sondern das blinde Schicksal, welches über dem Helden waltet; der Schwung und der ideale Geist der tragischen Kunst des Sophokles ist in diesem Werke nicht enthalten, jener Geist, in dem sich Zartes, Liebenswürdiges und Sinnliches mischen, jene poetische Empfindung, die den tiefsten idealen Ernst mit der höchsten dramatischen Kraft und Stärke vereint. Die organische Gesamtheit des antiken Dramas, der klare Rhythmus seines Pathos und die mächtige Einheit seines Lebensprozesses gelangen nirgends so zum Ausdruck wie bei Sophokles. Aus den Schöpfungen seiner Muse strahlt uns die Sonne von Hellas und dessen leuchtender Menschenfrühling mit vollem Glanz entgegen. Auf sein Grab durfte ein späterer Dichter mit Fug die Inschrift setzen, die sein Leben und Schaffen im Spiegel des griechischen Geistes zeigt:

Leis' umklimme den Hügel des Sophokles, wuchernder Epheu,
Leis' und über den Stein webe das grüne Gelock;
Rings auch blättre die Rose sich auf und der schwellende Weinstock
Träufl' ihm des feuchten Geranks üppige Thräne herab,
Weil er in goldenem Wort durch der Grazien Huld und der Musen
Hohe Belehrung so süß uns in die Seele geflößt.

Der dritte der großen dramatischen Dichter, welchen die attische Tragödie ihre merkwürdige Entwickelung verdankt, ist Euripides (480—406). Die

Beurteilung dieses Dichters ist von jeher eine sehr verschiedenartige gewesen. Die Eigentümlichkeit seines Wesens gab schon den alten Komikern vielfachen Anlaß zum Spott. Euripides ist unter dem Einfluß der griechischen Spekulation und der reflektierenden Bildung aufgewachsen, welche nach dem peloponnesischen Kriege eine neue und eigenartige Richtung einschlug. Diese Wendung kennzeichnet auch seine Poesie; die naive Gläubigkeit hatte sich abgelebt, das frische patriotische Empfinden war durch die politischen Ereignisse getrübt, das bürgerliche Hochgefühl zurückgedrängt. An die Stelle des Glaubens trat die Reflexion, an die Stelle des Empfindens der Gedanke, an die Stelle des Pathos die Sentenz. Euripides war mit Sokrates befreundet und wurde von Anaxagoras beeinflußt. Mit diesen Philosophen teilte er die sittliche Strenge, die religiöse Skepsis, die kritische Stimmung. Euripides war der erste, welcher philosophische Gedanken in das attische Drama hineintrug; der Glaube an die Götter war erschüttert, und so blieb dem Dichter nichts übrig, als die entgötterte Wirklichkeit, deren Schilderung das Grundelement seiner Dichtung ist. Fern von dem politischen Treiben seiner Zeit und den sich befehdenden Parteien lebte er einsam seinen Studien und Arbeiten, während Sophokles noch das Theater beherrschte. Lange hatte er mit der Ungunst der öffentlichen Meinung zu kämpfen; nur wenige Siege fielen ihm in den Wettkämpfen zu, und erst spät bahnten sich seine Gedanken Eingang in die hellenische Welt. Dann aber fanden sie auch alsbald eine freie Bahn. Euripides erzwang sich aufmerksame Hörer; die neuen Ideen, welchen er Ausdruck gab, die großen Fragen, welche er aufwarf, wurden besprochen, die Sentenzen seiner moralischen Weltanschauung kamen allmählich in Umlauf. Sein Einfluß wuchs mit den Jahren; aber er kam erst zur vollen Geltung lange nach dem Tode des Euripides und ist im Grunde erst recht wirksam geworden in späteren Jahrhunderten.



Euripides. (Visconti, Icon. greca.)

Die dramatische Dichtung des Euripides bezeichnet das Abendrot der alten Tragödie, zugleich aber auch, wie schon ein neuerer Dichter hervorhebt, das Morgenrot der romantischen Poesie. Er ist der erste Dichter, über dessen Dramen „das Morgenrot einer ahnungsvollen Romantik sich ergossen.“ Seine Poesie ist das Organ der Ochlokratie, unter deren Einfluß er lebte, deren Thaten und Wirkungen den Hintergrund seiner Dichtung bilden. Die Anfänge der romantischen Tragödie und des bürgerlichen Schauspiels gehen auf Euripides zurück; während Aeschylos durch die erhabene Darstellung der antiken Schicksalswelt und Sophokles durch das schöne Maß idealer Heiterkeit wirkt, herrscht Euripides durch die glänzende Darstellung menschlicher Leidenschaften, durch die hohe Gabe der Charakteristik und durch ein tiefes Verständnis für das Wesen und die Bedingungen der menschlichen Existenz. Bei ihm erfreut nicht das Ebenmaß noch die Harmonie; er entkleidet den Mythus und die Sage ihres eigentümlichen Zaubers und setzt an deren Stelle den Zweifel, die Konflikte des Gewissens, die

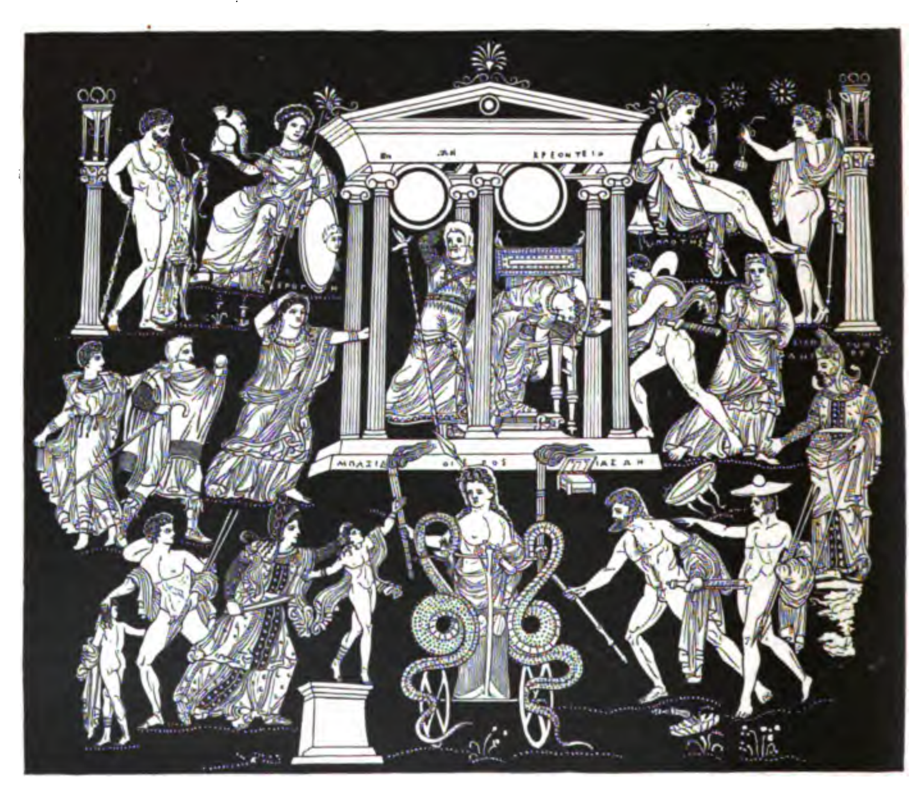
dämonische Kraft der Leidenschaften. Er ist der erste Dichter unter den Griechen, zugleich auch der erste Dramatiker, „der in der innersten Welt des Menschen verweilt, der erste, der die hier hervortretenden Fragen, die sittlichen Paradoxa, frei von aller nationalen Farbe faßt und als Probleme vom allgemeinsten menschlichen Interesse zum Stoff der tragischen Bühne macht.“ Seine pathologischen Seelengemälde fesseln durch die Beredsamkeit des Affekts, durch die dramatische Charakteristik und die Fülle poetischer Gedanken. Seine Tragödien wurden bald Gemeingut der hellenischen Bildung, und die dramatischen Dichter verehrten ihn lange als eine Autorität in der Form des Dramas. Der Tadel des Sophokles: Euripides dichte die gemeine Wirklichkeit, hat ihm später sogar zum Lobe gereicht; der Mythus nimmt eben bei ihm menschliche Gestalt an und wird zum Gegenstand philosophischer Forschung. In einer Zeit der Zersetzung aller Lebensverhältnisse erhob sich Euripides zu einer Höhe der Weltanschauung über Glück und Unglück, über Schuld und Sühne, über die Stellung des Mannes und der Frau im menschlichen Leben, die ihn nach der ethischen Seite als einen Vorläufer der modernen Ideen in alter Zeit erscheinen läßt. Das Schicksal spielt in seinen Dramen keine, oder doch nur eine sehr untergeordnete Rolle, während es in der alten attischen Tragödie alles beherrschte. An die Stelle des Schicksals ist die Überzeugung von einer ausgleichenden Gerechtigkeit getreten, die das Böse bestrafe und dem Guten trotz aller Hindernisse den Weg durch die Welt bahne.

Die straffe Haltung der alten Tragödie findet sich bei Euripides nicht mehr vor. Die Handlung entwickelt sich nicht immer in natürlicher Konsequenz, und die Entwickelung wird oft durch einen Zufall oder irgend eine willkürlich eingeführte Erscheinung gewaltsam beendigt. Dagegen tritt der Chor in den Hintergrund, und die Menschen selbst erscheinen als Vertreter ihrer Interessen und Neigungen, ihrer Leidenschaften und Schicksale. Dadurch hat Euripides das Intriguenspiel der Tragödie geschaffen, indem er in feiner Charakteristik die wechselnden Empfindungen und Leidenschaften in ihren Konflikten und Konsequenzen schilderte. Die Romantik seiner Poesie liegt vornehmlich in dem von Euripides zuerst in die alte Tragödie eingeführten Motiv der Liebe. Seine Bilder von den Wirkungen dieses Gefühls sind mit flammender Leidenschaft erfüllt. Er ist ein Kenner des menschlichen Herzens und weiß namentlich die Frauen mit all ihren Fehlern, in ihrer Bedeutung für das menschliche Dasein wie für das soziale Leben trefflich zu schildern. Mit Euripides tritt die Subjektivität des menschlichen Geistes zuerst in die griechische Tragödie ein.

Von der großen Anzahl von Werken, die Euripides geschrieben, sind nur noch neunzehn erhalten, von welchen jedoch manche auch noch für untergeschoben erklärt werden. Die einzelnen Stücke sind von ungleichem Wert; viele mögen sicher seinen Zeitgenossen eine geistreiche Unterhaltung geboten, andere durch glänzende Effekte eine besondere Überraschung gewährt haben. Als die wichtigsten durch ihre innere Bedeutung und durch ihre Wirkung auf spätere Zeiten dürfen wohl „Medea“, „Hippolytos“, „Iphigenia in Aulis“ und „Iphigenia in Tauris“, „Ion“ und „Elektra“ bezeichnet werden. In allen seinen Dramen stellt er Frauen in den Mittelpunkt der Tragödie. In „Hekabe“

ist das Unglück der Hekuba, die nach dem Fall Trojas ihre Tochter Polyxenia und ihren Sohn Polydor verloren, der Mittelpunkt der Tragödie, deren Höhepunkt die Rede der Hekuba vor Agamemnon bildet:

> Einst war ich Herrin, jetzo bin ich deine Magd,
> Reich einst an Kindern, nun betagt und kinderlos,
> Ohn' Heimat, einsam, aller Frau'n unseligste.



Antike Illustration zu „Medea." Malerei auf einer Amphora. München. (Arch. Ztg.)

In der „Medea" führt Euripides das verlassene und verschmähte Weib vor, das dem Jason Heimat und Familie geopfert und jetzt in der Fremde um einer neuen Ehe willen verstoßen und vertrieben wird. Im „Hippolytos" erscheint Phädra als der Mittelpunkt der Handlung, als die Vertreterin der glühenden Leidenschaft, der Liebe, die sie selbst das Süßeste und Bitterste zugleich nennt. Die Art endlich, wie Euripides die zarte Gestalt der Iphigenia in den Mittelpunkt zweier Dramen stellt, ist schon in ihrer Bedeutung zur Genüge beleuchtet, wenn man an die beiden Dichtungen von Goethe und Schiller denkt. Den edlen Charakter der Heldin hat aber doch Euripides geschaffen; Goethe hat ihn nur innerlich vertieft und durch die Macht seiner Kunst geadelt. Das Meisterwerk des Euripides ist sein „Ion". Im Mittelpunkt des Mythos steht Ion in Reinheit und lieblicher Unschuld. Die Tendenz des Dichters geht dahin,

den Stammvater der Jonier Euripides in einem Mythos eigener Erfindung zu verherrlichen. Kreusa hat ihn dem Gott geboren und dann ausgesetzt, als sie dem Xutos sich vermählte. Aber diese Ehe bleibt kinderlos, und als das Paar nach Delphi geht, läßt sie der Gott in dem zuerst ihnen begegnenden Tempelknaben Jon einen Sohn finden. Kreusa will ihn ermorden; er aber spendet den vergifteten Wein und will nun die unbekannte Mutter töten. Apollo selbst bleibt aus dem Spiel und nur Athene spricht an seiner Stelle, welche die verschlungenen Fäden der Handlung löst und mit der Verkündung der Zukunft Jons das Stück würdig abschließt. Der Grundgedanke desselben ist der aller anderen euripideischen Dramen, „daß die Gottheit unbegriffen und oft gemißdeutet auf dunklen Wegen alles wider Erwarten zum Ziele führt."

Es ist bereits hervorgehoben worden, daß kein griechischer Dramatiker so reich an Sentenzen ist wie Euripides. Er ist der Dichter der geflügelten Worte im Altertum, und man kann aus seinen Dramen ohne Mühe ein ziemlich vollständiges System der moralischen und philosophischen Weltanschauung des Dichters wie seines Zeitalters zusammenstellen. Das wichtigste und entscheidende Merkmal für die veränderte Weltanschauung des Dichters der jüngeren attischen Tragödie ist sein Zweifel an der Götterwelt, an ihrem Sein und Thun und an ihrem Wort. Auch der „Prometheus" des Aeschylos wagt in seinem stolzen Sinne Zweifel an der Herrschaft der Götter, und trotzig erhebt er sein Wort gegen den hohen Donnerer, dessen Götterreich ja doch nicht lange werde bestehen können. Aber er wird doch durch schreckliche Schicksale von der Macht der Götter überzeugt, an die der Dichter selbst innig geglaubt hat. Ganz anders Euripides. Sein Glaube ist nicht frei von Bedenken und Reflexionen eines höhern, vorgeschrittenen Bildungsstandpunkts, von Zweifeln und Fragen aller Art. In seinem Satyrstück „Kyklops" sagt er u. a.:

Zeus, siehst du solches nicht,
Wähnt nur der Thor dich einen Gott. Du bist ein Nichts!

Und in einem andern Drama wagt er sogar den Ausspruch:

O daß den Göttern fluchen könnt' ein Sterblicher!

Seine Zweifel über die große Gottesfrage kleidet er an verschiedenen Stellen seiner Dramen in folgende Sentenzen:

Wahrlich, das Walten der Götter, betracht' ich es sinnend, entfernt mir
Die düstere Sorge; doch täuscht des Erfolges Berechnung,
Den ich gehofft, wenn ich Leiden und Thun der Geborenen schaue. Alles ja wandelt sich
Und kreiset stets, und es wechselt das menschliche Leben, das ewig irrsalvolle.

So hat im Leben nichts Bestand, nicht Ehr' und Ruhm,
Nicht, daß das Unglück ewig flieht den Glücklichen!
Denn seine Lose, Wohl und Weh, mischt ohne Wahl
Ein Gott verwirrend, daß wir Unerfahr'ne ihn verehren!

Was Gott, was nicht Gott sei, was Mittelwesen,
Welcher Sterbliche gründet es aus,
Der die fernsten Enden durchspäht, wenn er sieht auf der Götter Thun,
Das sich herüber, hinüber, und dann auf feindliche Bahn
Durch ungeahnte Lose schlingt?

Giebt es Götter, wartet dein, gerechter Mann,
Ein schöner Lohn; giebt's keine, weshalb müh'n wir uns?

Und auch die Götter, die der Mensch allweise nennt,
Sind lügenhaft, beschwingten Traumgebilden gleich.
In allem, ob es göttlich, ob es menschlich sei,
Herrscht viel Verwirrung, und überall ist Kummer nur.
Wer da bedächtig auf Prophetenworte baut,
Der endet, wie sein Ende ist bekannt dem Kund'gen.

Schlimm, daß ein Gott dem Menschen nicht, wie's billig ist,
Und nicht in weisheitsvollem Sinn Gesetze gab!
Denn nicht am Altar sitzen sollt' ein Bösewicht,
Nein, fortgewiesen werden; eine Frevlerhand
Darf Götter nicht berühren! Nur der Fromme, der
Unrecht erfahren, sollte flieh'n ins Heiligtum,
Und nicht der Böse wie der Gute gleiches Recht
An gleicher Stätte nehmen aus der Götter Hand!

Und mit dem Ruf der Verzweiflung aus der „Elektra" mag die Anschauung des Euripides von den Göttern und ihrer Macht abgeschlossen sein:

Kein Gott hört auf der Armen Ruf,
Kein Gott achtet der Opfer, die
Einst der Vater geopfert!

Man sieht, der Dichter ist von allen Zweifeln philosophischer Spekulation ergriffen; nichts ist ihm auf Erden sicher, was von den Göttern kommt. In seinem Unmut wagt er, Zeus einen geistig blinden aber nicht gerechten Gott zu nennen, und seine Helden läßt er die Hand wider den Himmel erheben und gegen die Götter trotzen. Er glaubt nicht, daß Götter unerlaubter Lust sich freuten, noch daß eine Götterhand je Fessel getragen, oder daß ein Gott je dem andern geboten ...

Denn nichts bedarf doch, ist er wahrhaft Gott, ein Gott.
Das alles sind armsel'ge Dichtermärchen nur.

Wer nicht an die Götter glaubt, dem gelten auch ihre Seher nichts. Und so spricht es Euripides freimütig aus: „Die ganze Brut der Seher giert nach Ehre nur!" Ihre Weissagungen erscheinen ihm eitel und lügenhaft; „wer die Huld der Götter sich gewann, besitzt die beste Seherkraft daheim." Das Schicksal ist ihm die Notwendigkeit der Dinge, die Verknüpfung von Ursache und Wirkung, nicht mehr der Fluchgeist eines Geschlechts oder der alten Stammväter Schuld. Der Mensch als solcher mit seinen Fehlern und Leiden, mit seinem Glück und Unglück ist ihm der Mittelpunkt der Schöpfung. Und aus seiner subjektiven Weltbetrachtung streut er, ein einsamer Denker, in kleiner Goldmünze die Schätze seiner Weisheit mit dichterischer Kraft unter die aufmerksam den neuen Offenbarungen lauschende Menge aus. Wieviel Unglück und Verwirrung er auch rings um sich her erblickt, er ist doch von dem endlichen Sieg des Guten fest durchdrungen und wird nicht müde, diese Überzeugung seinen Zeitgenossen zu verkünden:

Mit andern stritt ich manchmal und äußerte,
Wenn einer sagen mochte, daß der Bösen Zahl
Auf Erden größer als die Zahl der Guten sei.
Ich hielt an meinem Glauben fest, ich meinte stets:
Mehr walte Gutes auf der Welt als Schädliches.
Denn wäre dies nicht, lebten wir nicht mehr im Licht.

Dieser Sieg, daran zweifelt auch Euripides nicht, kann nur durch gläubige Gesinnung und Wahrhaftigkeit errungen werden. Darum hört sich sein Gebet zu Vater Zeus wie eine Ode an den unbekannten Gott an:

O Zeus, der Erde Stütze, der auf Erden thront,
Zeus, wer du auch seist, Hoher, Unerforschlicher,
Ob Geist des Menschen, ob Notwendigkeit,
Ich flehe dich an: Denn du lenkst auf stiller Bahn
Hinwandelnd alles Menschenlos zum rechten Ziel.

Der Dichter ist also fromm im höhern, ja höchsten Sinne des Wortes, trotz aller Zweifel und Rätsel des Erdendaseins. Die Allwissenheit, Gerechtigkeit, Güte und Weisheit Gottes ist ihm vielleicht gerade durch diese Zweifel klar geworden, aber der Schwerpunkt alles Seins liegt ihm doch im Menschen, und selig vor allem erscheint ihm, wer sich das Leben rein zu bewahren verstanden hat, wer besonnene Tugend übt und die Götter ehrt. Die Sentenz: „Ein steter Kampf ist unser Leben“ findet sich in dieser Fassung zuerst bei Euripides, und auch das ist charakteristisch für seine Weltanschauung.

Eine besondere Eigenart seiner Dichtung ist die Auffassung und Darstellung des Verhältnisses der Geschlechter und namentlich der weiblichen Natur. Hier ist Euripides an weisen und poetischen Sentenzen geradezu unerschöpflich. Mann und Weib gelangen zu ihrem Recht und ihrer natürlichen Bestimmung, wenn sie der Mahnung des Dichters folgen:

Nach der Tugend ringen ist groß,
Die still in Liebe das Weib übt;
Doch hoher männlicher Sinn,
Strahlend in tausendfältiger That,
Mehrt die Größe des Volks.

Die Jünglinge ermahnt er, nur aus edlem Hause sich ein Weib zu freien und nicht auf reiche Morgengabe auszuspähen. Ungeziemendes Gespräch mit Frauen ist ihm ein Greuel; ein züchtig Weib des Hauses höchster Schmuck. Die Schönheit erscheint ihm fast wie ein Übel und die Liebe als ein Fluch, wenn in ihr nicht das Maß herrscht.

Selig, wer in besonnener
Scheu mit Mäßigung deine Lust
Kostet, göttliche Kypris!
Ruhig fließt das Leben dahin,
Nimmer getrübt von stürmender Wut.
Der goldlockige Liebesgott
Hält zwei Bogen der Huld gespannt;
Einer bringt ein seliges Los,
Der zertrümmert des Lebens Glück.
Diesen, reizende Kypris,
Halte fern von unserm Gemach!
Mir sei bescheidener Liebreiz
Gegönnt und heilige Lust,
Auch Aphrodites keuscher Genuß;
Doch unmäßigen haff' ich.

Aber wie groß sein Lob, so stark ist auch sein Tadel, wenn er die schlechten Seiten des weiblichen Charakters schildert. Ein böses Weib zu zähmen, dies Mittel fand noch kein Sterblicher aus, läßt er seine Andromache sagen. Weiberlist und Klatschsucht hat noch kein Dichter vor ihm so abschreckend dargestellt. Und schließlich kommt er zu dem seltsamen Bekenntnis: „Eines Mannes Leben wiegt ja tausend Frauenleben auf!“

Des Mannes Arbeit und Thatkraft im Kampfe für das Vaterland gilt also auch Euripides als das einzig erstrebenswerte Lebensziel.

Des Menschen Liebstes ist ja wohl das Vaterland,
Und deine Zunge spricht es aus, wie lieb es ist.

Frei muß Hellas werden, das ist sein Mahnruf an die Edlen des Volkes, und nicht Barbaren unterthan. Darum aber müsse es Gesetz und Sitte schirmen und den Frieden bewahren. Drei Arten Bürger giebt es nach seiner Ansicht:

Die Reichen sind
Niemandem nütze, trachten stets nach Mehrerem,
Der Arme, dem des Lebens Unterhalt gebricht,
Ist ungestüm und schnödem Neide zugewandt,
Schnellt herber Zungen Stachel auf Vermögende,
Von böser Führer trüg'rischem Geschwätz bethört;
Doch der in beider Mitte steht, beschirmt die Stadt,
Für Zucht und Ordnung wachend, die das Volk gebot.

Das Leben ohne Glück erscheint dem Dichter als herbe Qual und für das mächtigste aller Heilmittel gilt ihm der Tod. Aber auch in den Anschauungen über den Tod offenbart sich schon der Standpunkt einer weit vorgeschrittenen Reflexion. „Ein einzig Leben leben wir, kein doppeltes,“ ruft Jcheres aus, und Admetos spricht: „Die Toten kehren nimmermehr ans Licht zurück!“ Der Tod hat für ihn keine Schrecken, denn er ist des Menschen Los. Aber nichts auf der Welt ist edler als das Leben in der Pflichterfüllung und im mäßigen Genusse. Diese Lehre trägt Euripides mit unermüdlichem Ernst den Zeitgenossen in allen seinen Dichtungen vor, gerade weil ihnen die sittliche Richtschnur für diese Lebensgüter gefehlt haben mochte. Die leitenden Gedanken seiner moralischen Weltanschauung: Bescheidenheit, Ergebung in den Willen der Götter, und demütige Resignation, das Ergebnis einer müden Lebensweisheit nach harten Kämpfen des Zweifels, faßt wohl am besten die Chorstrophe in der „Iphigenie in Aulis“ zusammen:

Ungleich sind die Bestrebungen,
Sind die Geister der Menschen; doch
Wahrhaft Edles bewährt sich
Allzeit selbst; auch bildende Zucht
Lenkt mit Macht zur Tugend hinan.

Denn Scheu tragen ist weise sein,
Und die sinnig erkannte Pflicht
Trägt vergeltenden Dank zum Lohn;
Denn der Ruhm, nachfolgend, verleiht
Ihr den niemals alternden Preis.

Die Komödie.

Wie die Tragödie so hat auch die Komödie ihren Anfang aus Stegreifgedichten genommen. Schon Aristoteles erzählt von ihrem Ursprung aus den Phallusliedern, welche bei den Weinfesten des Gottes Dionysos im fröhlichen Chor



Antike Illustration zu den dichterischen Verherrlichungen des Dionysos und seines „Thiasos" (Schar der ihn stets umgebend
Dargestellt ist ein Tanz vor dem zuschauenden Dionysos, ausgeführt nach den Klängen des Tympanon von zwei Tänzerinn

...en Naturgottheiten). Attische Vasenmalerei, etwa um 400 v. Chr. Sammlung Sabouroff. (Publikation von Furtwängler.)
...en, deren eine (Naia) den Thyrsosstab fallen lassend, eben erschöpft hinsinkt und von einer Genossin (Nymphe) gestützt wird.



gesungen wurden. Mummenschanz und Maskerade waren wesentliche Teile dieser Feste. Den Maskenzügen wurde gewöhnlich ein Weinfaß und ein Phallus vorangetragen, welche der schwärmende Zug des Volkes mit ausgelassenen Scherzen tanzend und singend umkreiste. Hieraus ist wohl der Name Komödie entstanden. Bei diesen Festen standen natürlich die Spaßmacher, welche das Volk durch improvisierte Witze belustigten, in erster Reihe. Sie hatten Masken von Betrunkenen oder lächerlichen Personen, und trugen lange weiße Kleider und Kränze um das Haar. Neben diesen Witzen wirkten sie aber namentlich durch die Mimik, d. h. durch die Charakteristik der Geberde in der Darstellung einzelner Volkstypen. Eine bestimmte Ausbildung erhielt die Komödie durch solche Mimen hauptsächlich von Sophron (448), welcher in dorischem Dialekt ernste und spaßhafte Mimen dichtete, in welchen er den Boten, die Fischer, Landleute, störrige Knaben, häßliche Brautjungfern und zänkische Schwiegermütter schilderte. Anfangs blieb, wie Aristoteles weiter berichtet, die Komödie unbeachtet, weil man keinen künstlerischen Wert auf sie legte; auch den Chor hat ihr erst später der Archon verliehen, sonst waren die Darsteller freiwillige, und erst nachdem sie bereits eine weitere künstlerische Ausbildung erlangt hatte, werden ihre Dichter namentlich erwähnt. In Sizilien war es zuerst, wo die Komödie eine schnelle aber vorübergehende Blüte gefunden hat. Dort hat Epicharmos auf Kos zuerst aus den vorgefundenen Elementen der heimischen Volkskomik eine humoristische Komödie geschaffen, in der die scharfsinnige Lebensphilosophie des Mannes mit dem heitern sizilischen Geiste zu einer drastischen Wirkung sich vereinigte.


Satyr-Maske.
(Müller, Hdb. d. griech. Bühnenaltert.)

Er parodierte die alten Göttermythen und schilderte in satirischer Weise die Mängel seiner eigenen Zeitgenossen. Darin lag schon die ganze Entwickelung der alten attischen Komödie vorgezeichnet. Eine besondere Empfänglichkeit des hellenischen Geistes förderte diese Entwickelung in außerordentlicher Weise. Die Freiheit, die in der Antike lag, zeigte sich früh in einem Hang zum Komischen, welcher schon im homerischen Epos hervorbricht und in der jambischen Lyrik eine weitere Ausbildung erhielt. Genau wie die Tragödie entwickelt sich auch die Komödie aus einer Mischung lyrischer und epischer Elemente; sie bestand zunächst aus Dialogen, und erst später kam ein dritter und vierter Schauspieler hinzu. Ein Prolog eröffnete die Handlung; dann folgten die Chorlieder, und das Ganze schloß der Exodus. Eigentümlich war der Komödie nur die Parabase, d. h. die direkte Ansprache an das versammelte Theaterpublikum, in welcher der Dichter aus dem Stücke selbst heraustrat und Angelegenheiten allgemeiner oder persönlicher Natur vor das Forum brachte. Aber nicht Epicharmos bildete den Gipfelpunkt der Komödie, wie die Alten glaubten, sondern ein Dichter, der es zuerst verstanden, das politische Leben seiner Zeit in der Komödie zu schildern. Denn auch das Schicksal der Komödie hing in ihrer Entwickelung mit der Geschichte Athens zusammen. Nur unter Verhältnissen, wie diejenigen nach den Perser-

kriegen waren, konnte sich ein Lustspiel überhaupt bilden. Die ersten komischen Dichtungen waren noch freie Behandlungen verschiedener Themen aus der Wirklichkeit gezogen, oder aus der Phantasie hervorgegangen. Verschiedene Dichter werden genannt, wie Krates, Kratinos, der den Organismus der Komödie erweiterte, vor allem aber Aristophanes, der sie zu hoher Blüte brachte.

Es war dies die Zeit nach dem Tode des Perikles, vom Beginn des Peloponnesischen Krieges bis zum sizilischen Feldzug. Keine Periode konnte der Entwickelung der Komödie günstiger sein als diese; nur in einer demokratischen Verfassung und unter politischen Verhältnissen, wie sie Athen damals bot, konnte sie sich in voller Freiheit und Ausgelassenheit entfalten. Alle Vorgänge des öffentlichen Lebens, alle Persönlichkeiten, die in demselben wirkten, waren Gegenstand ihres Spottes. Auch die Dichter der Komödie liebten ihr Vaterland und waren eifrige Patrioten. Ihr Hohn und ihr Spott gingen einzig aus dem Bestreben hervor, zu warnen, zu mahnen und zu bessern. Der wachsende Verfall des Staatslebens konnte ihrem scharfen Auge nicht entgehen; sie suchten ihn nach ihren Kräften einzuhalten, indem sie das Volk auf die Gefahren hinwiesen, welche aus der Verfeinerung der Sitten, aus der Überschätzung der Philosophie, aus der Zerrüttung des Staatslebens entstehen mußten. Aber sie schilderten ihre Zeit nicht innerhalb der Grenzen der gemeinen Wirklichkeit, sondern im Hohlspiegel einer verkehrten und verschobenen Welt, indem „groß und klein in völliger Gleichheit und äußerster Ungebundenheit einen tollen Karneval spielte.“ Ihr Grundelement waren die Phantastik und der Witz. Schon Aristoteles definierte die Komödie als eine Darstellung des Schlechten. Nicht nach dem Bösen und Verderblichen, was darin liegt, sondern nach dem Häßlichen, sofern das Lächerliche dazu gehört. Das Lächerliche sei ein Fehltritt und etwas Häßliches, doch ohne Schmerz und nicht verderblich. Ein häßliches und verzerrtes Gesicht sei lächerlich, wenn es nicht vom Schmerz herrühre.

Dieser Erklärung fehlte nur eins, nämlich der Grund des Lächerlichen, welcher für uns hauptsächlich in dem Gegensatz liegt. Es gewährt ein Vergnügen, wenn falsche Würde, angemaßte Tugend, unechte Kunst und Wissenschaft oder thörichte Einbildung nicht vorhandener Vorzüge durch den Gegensatz als falsch erscheinen. So erfüllt auch die alte Komödie wie die alte Tragödie einen hohen ethischen Zweck. Während jene die Reinheit der Leidenschaften durch das Mitleid bewirkt, erreicht diese den gleichen Erfolg durch den Spott. Dieser Spott darf sich an alles wagen, was das Leben an lächerlichen Seiten bietet; die Wirkungen des Gegensatzes sind also der Untergrund aller Komik. Dazu kommt noch das Gefühl der Teilnahme oder das Interesse. Wir sehen die Einbildung von Vorzügen, die wir nicht gelten lassen können, herabgesetzt, oder auch die wahre Würde, die uns gar zu sehr niederdrückt. Das letztere Element mußte aber besonders in einem Gemeinwesen stark wirken, wo man nicht dulden mochte, daß einer sich zu sehr über den andern erhebe.

Aber dieser Gegensatz, welcher Vergnügen wecken und Lachen erregen soll, konnte nicht bloß in Begriffen bestehen, er mußte seine Darstellung im Äußern haben, um anschaulich als Kunst zu wirken. Der Gegensatz mußte aus dem Reich der Begriffe zur wirklichen Darstellung gelangen, ehe er Lachen erregen

konnte. Zu den Maskenscherzen und mimischen Darstellungen mußten also Worte hinzutreten; ein kurzes Selbstgespräch, ein drastisches Zwiegespräch. Und darin liegen die Anfänge der Komödie. Der Gegensatz des Schönen: das Häßliche war ja bei allen Völkern in erster Linie der Träger des Komischen.

Es ist bereits gesagt worden, daß Kratinos einer der ersten Schöpfer der alten attischen Komödie gewesen. Aus einem seiner Stücke, welches den Titel „Die Weinflasche" führt, können wir uns ein Bild dieser Entwickelung gestalten. Kratinos siegte damals im Wettstreit über seinen Zeitgenossen Aristophanes. Dieses Stück war aber nur eine Selbstpersiflage, in der er das Trinken so zu schildern verstand, daß seine eigene Frau ihn beschuldigte, sich Frau Methe (der Trunkenheit) zugewendet zu haben. An der Seite dieser Geliebten trat nun der Dichter auf und bewies, daß ihrem Umgang zu entsagen ebensoviel heiße, als ihn zu einem nüchternen, prosaischen Menschen zu machen. Seine Frau (die Komödie nämlich) sah das ein und gab ihren Entschluß auf, sich von ihm scheiden zu lassen. Der Schauspieler Krates aus Athen, der später selbst Dichter wurde, trat in den Stücken des Kratinos am häufigsten auf und brachte die Rolle der Betrunkenen zuerst auf die Bühne.

Die alte Komödie der Griechen entstand, wie bereits hervorgehoben, in einer weltgeschichtlichen Zeit. Das Lustspiel hatte daher einen vorwiegend politischen Charakter, und sein Schwerpunkt lag in den öffentlichen Interessen. Es ging aus voller geistiger Freiheit und aus einer unendlichen Lebensfülle hervor; es wußte die Verkehrtheiten der Zeit und die tiefen Schäden der Gesellschaft in ihren charakteristischen Erscheinungen zu verspotten. Ein neuerer Ästhetiker hat mit sehr feinem Verständnis hervorgehoben, daß die alte Komödie, wenn sie mit ihrer großen politischen Tendenz auch noch das vollkommene Bewußtsein vereinigt hätte, daß die alten Götter und Sitten in einer neuen Gestalt des Lebens, die sich aus dem versinkenden griechischen Staat herausringen müsse, voll unendlichem eigenen Gehalt des freien Geistes fortleben würden, sie dann die höchste Form dessen verwirklicht hätte, was wir unter dem Begriff des Humors verstehen. Dies ist aber doch nicht der Fall gewesen. Die Dichter der attischen Komödie stehen in der Mitte zwischen der alten und der neuen Zeit. Sie selbst haben noch die volle Sehnsucht nach der alten Einfalt und Wahrhaftigkeit des griechischen Lebens; sie möchten auch dem Volke den alten Glauben retten, aber sie glauben selbst nicht mehr recht an die Götter. Die unendliche Selbstgewißheit des Geistes, die Zweifel der philosophischen Spekulation haben sie dem Olymp entfremdet, und so gelangt ihr Gemüt zu keiner Versöhnung, um sich über die Nichtigkeiten dieser verkehrten Welt trösten und erheben zu können.

Nur in einem Zeitalter der Auflösung und Zersetzung war eine solche Erscheinung möglich; die Komödie selbst ist ein Zeugnis dieser Zersetzung, der getreueste Ausdruck des athieniensischen Lebens jener Periode, aus dem der Patriotismus verschwunden, in dem die Religion keine Rolle mehr spielte, und das der Sittlichkeit entfremdet war. Die komischen Dichter glaubten vielleicht aber noch an eine Rückkehr zum Bessern, und dieser Glaube gab ihnen den Mut, auf ihre Weise zu wirken.

Als der berühmteste der alten attischen Komiker gilt Aristophanes

(um 460) aus Athen. Schon in jungen Jahren begann er seine künstlerische Laufbahn. Seine ersten Dramen erregten durch die Schärfe der Polemik großes Aufsehen. Mit großer Unbefangenheit schilderte er in seinen Komödien, deren er 54 geschrieben haben soll, von welchen aber nur noch elf vollständig überliefert sind, das ganze Leben seiner Zeit nach allen wesentlichen Richtungen. Er selbst stand zu diesem Leben beständig in entschiedener Opposition; er war ein begeisterter Anwalt des alten Nationallebens, der alten Einheit und Einfachheit. Ein weiter politischer Gesichtskreis, ein scharf ausgeprägter Sinn für das Komische, eine einschneidende Kritik aller Schäden der Gesellschaft zeichnet seine Werke aus. Er hält seinen Zeitgenossen im Zauberspiegel der Poesie die Schönheit des entschwundenen hellenischen Nationallebens vor und zeigt ihnen dagegen wieder im Hohlspiegel der Komik die trübe Gegenwart mit ihren Verwirrungen, Fehlern und Enttäuschungen. Aber er selbst war nichts weniger als das Ideal eines jener alten Hellenen, die er in seiner Komödie feierte. Aus seiner Klage über die entschwundene große Zeit erhebt nicht nur der tiefe Schmerz, sondern auch die Hyder des Zweifels das Haupt hervor. Fast scheint es, als wollte der Dichter seinen Schmerz in der bacchantischen Lust seiner Zeit ertränken. Er scheut kein Bild und keinen Ausdruck, um die Gemeinheit und das Verderben zu zeichnen. Mit unumschränkter Freiheit macht er von dem seltsamen Recht des Obscönen den vollsten Gebrauch, um die Häßlichkeiten der Zeit zu schildern. „Die Nacktheit des Ausdrucks und der Komik geht hier bis zu den äußersten Grenzen der naiven Stimmung; das Gefühl der Scham kommt nicht zum Recht, sondern die private Moral darf auf dem Gebiete des sinnlichen Genusses sicher vor Empfindlichkeit ihr Gelüst vortragen.“ Daher stammt auch die verschiedenartige Beurteilung, die Aristophanes erfahren; er wurde ebenso oft verkannt wie überschätzt, je nachdem seine Komödie als eine ethische Darstellung der Verhältnisse, als ein Bild der wirklichen Welt, oder als eine dämonische Lust an niedriger Sinnlichkeit, an zügelloser Freiheit, am Schmutz und an der Zweideutigkeit angesehen wurde. Das Charakterbild des Dichters tritt in seiner vollen Klarheit nur dann hervor, wenn man sich seine Stellung in dem politischen Leben seiner Zeit vergegenwärtigt; dann erscheint er uns in der That wie das Gewissen der griechischen Nation, als ein warnender Prophet, dessen Waffe aber nicht die ernste Rede, sondern die Ironie und der Witz sind.



Aristophanes.
(Mon. dell' Inst. V.)

Von seinen Stücken sind noch vorhanden: „Der Plutos“, „Die Frösche“, „Die Acharner“, „Die Thesmophoriazusen“, „Die Ekklesiazusen“, „Der Friede“, „Die Wolken“, „Die Vögel“, „Die Wespen“ und „Lysistrate“. Der Stufengang der Aristophanischen Kunst läßt sich in diesen Stücken ziemlich genau verfolgen. Die erste Komödie des Aristophanes ist nicht mehr erhalten, aber was wir davon wissen, ist charakteristisch für die Art und Weise, in welcher er schon beim Beginn seiner Laufbahn seine Aufgabe erfaßte. Es war eine Schilderung des Gegensatzes der ländlichen und städtischen, der einfachen und verdorbenen

Lebensweise, eine Schilderung, die, wie begreiflich, die alte attische Komödie sehr stark beschäftigt hat. Den Chor des Stückes sprachen Tischgenossen, die zu Ehren des Herakles in einem Tempel desselben auf dem Lande schmausten. Zwei Jünglinge stellten den Gegensatz der alten und der neuen Zeit vor. Daneben traten ein Verächter des Homer, ein Anhänger der Sophisten und andere Vertreter charakteristischer Zeiterscheinungen auf. In seinem zweiten Stücke, welches ebenfalls verloren gegangen, verfolgte Aristophanes schon eine bestimmte politische Tendenz, nämlich diese: die einzelnen Bundesstädte gegen die Erpressungen der athenischen Regierung in Schutz zu nehmen. Die Bundesstädte führte er unter der Maske von Babyloniern vor, welche als barbarische Sklaven in der Mühle eines athenischen Demagogen schwere Arbeit verrichten mußten. Die Aufführung des Werkes trug Aristophanes einen Prozeß ein seitens des Demagogen Kleon, welcher seit dem Tode des Perikles einen starken Einfluß auf das politische Leben Athens ausübte und der sich für den Spott, mit dem ihn Aristophanes verfolgte, rächen wollte. Der Dichter erinnert an diesen Prozeß, den er übrigens gewonnen, in seinem nächsten Stück:

> Auch bleibt mir unvergessen, wie Kleon mir selbst
> Des Stückes wegen mitgespielt im letzten Jahr.
> Er schleppte mich zum hohen Rat, verleumdete,
> Belangte mich mit Lug und Trug, ein strudelnder
> Waldstrom, den Kopf mir waschend, daß ich fast versank
> In seines Gerberloches unflatreichen Sumpf.

Im Jahre 425 erhielt Aristophanes den ersten Preis für seine „Acharner“. Der Zweck dieser Komödie war wohl, für den Frieden mit den Spartanern zu stimmen. Dikaiopolis, der Vertreter der guten alten Zeit, welcher die Sache des Friedens vertritt, ist ein schlichter Landmann, den das Kriegsunglück in die Stadt getrieben. Er schließt für sich einen besondern Frieden mit Sparta, der auf Flaschen gezogen überbracht wird. Ihm gegenüber erhebt sich als Vertreter der Kriegslust Lamachos, zwischen beiden steht der Chor der Alten von Acharnae, die vor allen den Spartanern feindlich gesinnt sind. Da die Acharner gegen Dikaiopolis bei dem Bacchusfest anrücken, verspricht er die Sache des Friedens führen zu wollen. In der Maske des Euripides hält er eine feierliche Rede für den Frieden, und es gelingt ihm, den Chor zu beschwichtigen. Da kommen die Megarer und Böoter mit Waren; während er mit ihnen handelt, rüstet der Nachbar Lamachos zum Krieg. Später wird der Mann der Schlachten auf einer Bahre wund hereingetragen, während der Vertreter des Friedens von Jungfrauen geführt wird. Das ganze Stück ist die genialste Parodie der alten attischen Tragödie; seine Tendenz ist die Verherrlichung des Friedens, während die Politik eigentlich selbst zurücktritt.

In dem zweiten Stück, „Die Ritter“, in welchem Aristophanes im Jahre 424 selbst auftrat, erscheint die Politik schon anspruchsvoller. Dasselbe richtet sich gegen die damalige Verfassung, vornehmlich gegen den Demagogen Kleon. An der Spitze der athenischen Ritter standen damals zwei Hipparchen, die jährlich gewählt wurden. Obwohl also in der Ritterschaft in jedem Jahr von neuem ausgehoben und die Wahl durch den Großen Rat bestätigt wurde, so mochte sich

doch auch in diesem Stande mit der Zeit eine bestimmte politische Farbe und eine Art Standesgeist festgesetzt haben, dessen Tendenz sich damals wahrscheinlich gegen den Führer des Volkes, gegen Kleon, richtete. Und gegen Kleon erhebt sich auch Aristophanes in diesem Lustspiel. Das Volk von Athen wird als ein alter Herr personifiziert, dessen Sklaven und Diener Nikias und Demosthenes sind, sowie ein Gerber aus Paphlagonien, nämlich Kleon. Diesem steht ein Wursthändler gegenüber, der den Paphlagonier durch seine Unverschämtheit überwältigen soll. Dieser Wursthändler, Argorakritos, ist aber ein Phantasiegebilde des Dichters; „er ist das Ideal der Gemeinheit, das Non-plus-ultra eines attischen Demagogen, wie ihn die Zeit fordert, die Quintessenz der Verderbnis, an dem der Gerber selbst seinen Meister erkennt, das Volk mit Entsetzen wahrnehmen soll, wie tief es gesunken ist.“ Dieser „Herr Volk“ selbst ist in einer sehr ergötzlichen Karikatur vom Dichter dargestellt. Mit bitterem Ernst geißelt Aristophanes die Schmach der plebejischen Staatsweisheit; der Wursthändler siegt über den Gerber und kocht den alten Herrn Volk in seinen Kesseln wieder jung. Die Tendenz des Stückes geht wohl darauf aus, zu zeigen, daß das Demagogentum in seiner Wut sich selbst vernichten und daß das Volk zu neuem Leben erwachen müsse. „Auf Halunken loszuziehen ist bei Gott nicht tadelnswert“, sagt der Dichter in der Parabase des Stückes, und damit meinte er sich wohl auch bei denen entschuldigt zu haben, welche seine Satire vielleicht übertrieben finden mochten.

Im folgenden Jahre trat Aristophanes mit dem Stücke „Die Wolken“ auf, welches aber in der Darstellung kein besonderes Glück machte. Die Tendenz dieses Stückes ist von jeher ein Gegenstand eifriger Kontroversen gewesen. Der Dichter selbst nennt es sein weisestes Stück. Er hat sich darin hauptsächlich gegen das Prinzip der Ideen des Sokrates gewendet; gegen die einseitige Verstandesbildung, welche die Sophisten in Athen eingeführt. Nach einer andern Ansicht hat der Spott des Aristophanes sich nur darum gegen Sokrates gewendet, weil dieser ein Bewunderer des Euripides gewesen. Die Hauptsache scheint aber doch für Aristophanes gewesen zu sein, die Elemente der neuen Bildung an einer bekannten und wunderlichen Persönlichkeit zu vergegenwärtigen. Wie gegen die attische Demokratie, so wendet sich Aristophanes auch gegen die hellenische Sophistik, deren Folgen er für das geistige wie für das allgemeine Leben für verderblich hält. Das Stück geht aus einer redlichen und patriotischen Grundstimmung hervor. Strepsiades, ein attischer Landmann, will die Kunst lernen, durch Dialektik die Schulden los zu werden, die er für seinen Sohn Phidippides gemacht hat. Da der Alte diese schwere Kunst aber nicht erlernen kann, schickt er seinen Sohn in die Schule, und er ist sehr glücklich, als es ihm endlich gelingt, die Gläubiger zu überlisten. Aber dieses Glück wandelt sich rasch, da sein eigener Sohn sich zum Herrn über ihn aufwirft, und im Zorn über die neue Lehre steckt er dem Sokrates das Haus an. Die Wolken bilden den Chor als Symbol der Luftgebilde, wie sie aus dem Dunstkreis der philosophischen Spekulation aufsteigen. Das Bedeutendste an dem Werke ist die Art, wie der Dichter vor dem Volke selbst die Sprecher des Rechts und des Unrechts ihre Sache führen läßt. Der Sprecher des Rechts preist die gute alte Zeit, zu welcher die Jugend wieder zurückgeführt werden müsse, um tüchtig zu werden. Dieser Jugend ruft er zu:

Im Gesundheitsglanz bist wieder du bald auf dem Turnplatz fröhlich zu schauen,
Nicht zungengewandt, schulphrasenberedt auf dem Markt wie die heutige Jugend.
Nicht ohrengezaust mit Verleumdergebell in Bettel-Halunkenprozessen,
Vielmehr in dem Hain Akademos wirst du im friedlichen Schatten des Ölbaums
Lustwandeln, die Stirn mit Schilfe bekränzt, am Arm des sittsamen Freundes,
In des Epheus Duft, in der Muse Genuß, umlaubt von der silbernen Pappel,
In des Frühlings Wonne, wann flüsternd hold sich zum Ahorn neiget die Ulme.

Der Ungerechte weiß nun allerdings andere Herrlichkeiten zu rühmen; er verwirft das altväterische Zeug, die Sittsamkeit, den guten Ruf und siegt dadurch über den Gerechten, der sich schließlich für besiegt erklärt und, in seinen Mantel gehüllt, Reißaus nimmt.

Ein Jahr nach den „Wolken" erschienen die „Wespen". Während Aristophanes in dem frühern Stücke die Entsittlichung der Jugend durch die Sophistik gegeißelt, kritisiert er in den „Wespen" mit nicht minder scharfer Polemik die eingewurzelte Prozeßsucht der Alten. Mit charakteristischer Überzeugungstreue hebt er alle schlimmen Wirkungen dieses Übels hervor; er verfolgt diese Thorheiten mit schlagendem Witz bis in einen Hundeprozeß zwischen dem Demagogen Kleon und dem Feldherrn Laches, in welchem das athenische Gerichtsverfahren ergötzlich parodiert wird. Ein Alter, Kleobold, wird von seinem Sohne Hasskleon, einem jungen Athenienser, eingesperrt gehalten, damit er seiner Richterwut nicht mehr fröhnen könne. Da kommen die Genossen, als Wespen gestaltet, ihren trefflichen Kollegen im Chor zur Sitzung abzuholen. Aber jeden Versuch, ihn zu befreien, wehrt Hasskleon ab; es folgt nun ein Wettstreit, in dem die Licht- und Schattenseite, die Vorzüglichkeit und die Nichtswürdigkeit des Volksgerichts besprochen wird; der Alte wird durch die Reden des Sohnes bekehrt, erhält aber zur Entschädigung daheim ein kleines Privatgericht, vor dessen Schranken sich eben jener Hundeprozeß abspielt. Die Bekehrung des Alten erstreckt sich aber überhaupt auf seine ganze Lebensweise; er beginnt neumodische Kleider zu tragen und wird in alle Künste der vornehmen Jugend eingeführt. Schließlich kommt aber der alte attische Bauer doch immer wieder zum Vorschein, und er verhöhnt die Trinkbrüder der vornehmen Gesellschaft mit seinem groben Witz. Der Sohn muß den Schadenersatz übernehmen für die Fehler, die der Alte durch ihn gelernt hat. Nach einer lustig durchjubelten Nacht erscheint der Vater wieder als der gute, altfränkische Bauer. Die „Wespen" zeichnen sich durch die Kühnheit und Kraft, mit welcher der Dichter die entgegengesetzten Richtungen angreift, besonders aus; den Mittelpunkt bildet jener Hundeprozeß, welcher natürlich die Parodie eines wirklichen, politisch sehr bedeutenden Prozesses war, da, wie gesagt, Kleon und Laches als Hunde in demselben agitierten.


Theater-Maske: „Polternder Vater".
(Mon. dell' Inst. XI.)

Auf einen allgemeinern Standpunkt erhob sich Aristophanes mit der Komödie, welche sieben Jahre später erschien: mit den „Vögeln". Auch dieses

Stück ist ein politisches, aber nicht bestimmte Verhältnisse und Persönlichkeiten seiner Zeit treten in den Vordergrund. In der Fabel von der Erbauung der Stadt Nephele-Kokkygia, einem Wolkenkuckucksheim, durch die Vögel zwischen Himmel und Erde, hat Aristophanes die Staaten zerstörende Neuerungssucht mit einem wahrhaft freien und souveränen Humor behandelt. Ein tiefer sittlicher Ernst liegt in diesem Stück. Es ist nicht recht, wenn man es nur für eine harmlose und lustige Komödie ausgiebt. Das Ideal des Dichters ist die Wiedergeburt des Staatslebens, die er zunächst nur noch als ein Luftschloß den Athenern vorspiegelt. Neben der größten Ausgelassenheit findet sich aber auch der tiefste Ernst, und in den Chören dieser Komödie entwickelt er einen Schwung, der sich nur wenig von dem erhabenen Pathos der Tragödie unterscheidet. Es ist eine wahre Dogmatik der Vogelreligion, zugleich ein Spiegelbild für die in Leidenschaften verstrickten und verwirrten Menschenkinder, welche der Chorführer in der Parabase dieser Komödie entwickelt:

> O Menschen, ihr rings Nachtwandler am Tag, Herbstlaub in dem Walde des Lebens,
> Ihr, Staubes Idol, ohnmächtiges Thun, ruchlos traumgleiches Vorgebens,
> Ihr Eintagsfliegen, zum Fliegen zu schwach, ihr zum lebenden Sterben Erles'nen,
> Hört, hört jetzt uns, die Unsterblichen, an, die ewiglich seiend Gewesnen.
> Die ätherischen, nimmer Ergreifenden, euch Unvergängliches sinnend zum Wohle,
> Daß von allen belehrt, was da lebet und webt, meteorisch von Pole zu Pole,
> Von der Vögel Natur, von der Götter Geburt, vom Styx und vom höllischen Ofen,
> Abführen ihr leicht ad absurdum könnt die modernen Naturphilosophen!
> Denn Chaos und Nacht und Erebos war anfangs und des Tartaros Öde,
> Nicht Himmel, noch Erde, noch Luft war da; doch in Erebos totem Geklüfte,
> Da gebar jetzt windesbefruchtet die Nacht, die schattenbeschwingte, das Urei,
> Aus dem in der Monde vollendetem Kreis die verlangende Liebe zur Welt kam,
> Ihr Rücken mit goldenen Flügeln geschmückt, sie selbst wie der Wirbel der Windsbraut;
> Sie nun dem geflügelten Chaos gepaart, ausbrütete sie in dem Schoße
> Des umschatteten Tartaros unser Geschlecht und ließ es zum ersten das Licht seh'n.
> Und es ward da der Götter Geschlecht nicht eh'r, bis alles in Liebe sich mischte;
> Denn indem sich je andres mit andrem verband, war Wasser und Himmel und Erde
> Und der seligen Götter unsterbliche Schar. So sind wir also bei weitem
> Von den ältesten Wesen die urältesten. —

In dieser Vogelwelt, die des Dichters Phantasie den Hörern vorgezaubert, geht es nun aber gar lustig zu. Alles, was in der Menschenwelt ein Frevel und verderblich, ist dort „schön und gut und ehrenvoll". Darin liegt der Widerspruch, den Aristophanes zwischen der wirklichen und seiner Idealwelt herausgefunden und mit kecker Laune schildert. Die Komödie will das athenische Bürgerleben jener Zeit, das ungemessene Streben nach Weltherrschaft verspotten. Die beiden alten Athener, Peistätheros, Ratefreund, und Euelpides, Hoffegut, der eine ein Projektenmacher, der andere ein leichtgläubiger, ehrlicher Mensch, vertreten die interessantesten Typen dieses Bürgertums. Beide wandern aus, ein Utopien zu suchen, wo sie von den ewigen Rechtsstreitigkeiten in Athen ausruhen und in behaglicher Muße leben können. Sie treffen im Gebirge zuerst Tereus, den Wiedehopf, und fragen ihn, ob er solch eine Wonnestadt kenne. Da dies nicht der Fall, entwickelt nun Ratefreund seinen großen Plan, eine solche Stadt zwischen Himmel und Erde im Reich der Lüfte zu erbauen und von dort aus die Menschen zu beherrschen, die Götter zu bezwingen.

Es wird eine allgemeine Vögelversammlung einberufen, die eben mit jenem obencitierten Chor eröffnet wird. Kein Zweifel: den Vögeln gebührt die Weltherrschaft, und diese finden die beiden Alten für „vogelwürdig". Nun geht man an den Bau des Wolkenkuckucksheim, als dessen Schutzgöttin Athena gewählt wird. Bald kommen die Gäste: ein Bettelpoet, ein Wahrsager, ein Astronom, Zöllner und Gesetzeshändler, die alle weggejagt werden. Endlich ist „das schönste Werk voll wunderbarer Pracht" fertig. Da meldet ein Wächter die Botschaft, daß einer der Götter sich nahe. Es ist Prometheus, der sich als titanischer Hasenfuß herbeischleicht, und meldet, daß im Himmel, da kein Opferduft mehr aufsteige, große Not herrsche. Er giebt den Vögeln einen freundschaftlichen Wink, mit der von den Göttern zu ihnen geschickten Deputation keinen Frieden zu schließen, ehe Zeus ihnen nicht den Herrscherstab abgetreten und die Basileia dem Ratefreund zur Gattin gegeben. Nun kommt die Deputation: Poseidon, Herakles und ein Barbarengott Triballos. Der Duft seiner Leckerbissen geht dem Herakles in die Nase und er beschwatzt die Genossen, auf die Bedingungen der Vögel einzugehen. Peistätheros holt nun die liebliche Maid und zieht mit ihr unter Jubelliedern des Chors in die neue Stadt ein. Schon aus der Fabel erkennt man die Idee des Stückes, über welche die Kritiker und Philologen sich so lange gestritten haben. Die Komödie ist eine Allegorie auf das Athen jener Zeit, auf den sizilischen Kriegszug und auf den jungen Alkibiadas, auf dessen Rat jene Expedition unternommen wurde.

Die Warnungen des attischen Komikers verhallten ungehört. In seiner Komödie „Lysistrate", welche drei Jahre nach den „Vögeln" aufgeführt wurde, beklagt sich Aristophanes darüber, in einer Zeit allgemeiner Zerrüttung des innern Staatslebens, als Athen seiner demokratischen Verfassung beraubt war. Er läßt die Weiber eine Verschwörung zu gunsten des Friedens stiften, unter der Führung der Athenerin Lysistrate. Sie geloben sich auf einen Eimer Wein, den Männern ihre eheliche Pflicht zu verweigern, bis diese den Frieden wiederhergestellt. Auf der Akropolis verschanzen sie sich und erzwingen durch ihren Trotz, da die Männer es ohne Weiber nicht aushalten können, den Friedensschluß. Dem Frauenchor auf der Akropolis ist der Chor der Greise, welcher die Burg belagert, gegenübergestellt. Aus dem Kampf der beiden Chöre entstehen die ergötzlichsten Szenen der Komödie, insbesondere diejenige, in welcher sich der von Sehnsucht und Leidenschaft nach seiner Frau und von sinnlicher Begierde glühende Kinesias heimlich zu seiner Myrrhine schleicht, um sie zu einem Stelldichein zu bewegen. Myrrhine geht scheinbar auf seine Wünsche ein, um ihn dann desto ärger zu verhöhnen. Die sinnliche Charakteristik tritt in den Vordergrund und man begreift es kaum, wie eine solche Szene öffentlich hat vorgetragen werden können, wenn auch auf der andern Seite nicht in Abrede zu stellen, daß unser Gehörsinn thatsächlich in dem Maße feiner und empfindlicher für Anstand und Sitte geworden ist, als sich alle andern Sinne mehr oder minder dagegen abgehärtet haben. Den Sieg erringt natürlich Lysistrate und „Friede, Friede, liebes Weibchen!" schreit ganz Hellas frohgemut.

Auch in dem folgenden Stück, in den „Thesmophoriazusen" tritt die Politik eigentlich in den Hintergrund; die Komödie schildert die Frauen, die

die Thesmophorienfeier begehen, ein Fest, welches im Oktober der Demeter Thesmophoros (Gesetzgeberin) zu Ehren in Athen gegeben wurde. Die Tendenz derselben ist die Verspottung des Euripides und seines angeblichen Weiberhasses. Das Stück ist im Grunde genommen eine Parodie, in dem ganze Szenen aus den Dramen „Helena“ und „Andromeda“ des Euripides mit ätzender Schärfe in ihr Gegenbild verwandelt werden. An ihrem Feste verschwören sich die Frauen gegen den Euripides und halten über ihn Gericht. Er aber bewegt seinen Schwiegervater Mnesilochos, nachdem sein Genosse Agathon es abgelehnt hat, in weiblicher Verkleidung für ihn das Wort zu nehmen. Die Frauen schöpfen Verdacht; er wird verraten und muß nun, von einem Soldaten bewacht, am Pranger stehen. Jetzt kommt Euripides, ihn zu befreien, in verschiedenen Rollen seiner Dramen, und schließlich gelingt es ihm auch, den Freund und sich zu retten. Ob mit der litterarischen Persiflage zugleich eine Kritik der attischen Frauen beabsichtigt war, ist aus dem Gang der Handlung nicht mehr recht ersichtlich. Die Komödie ist voll von anmutigen Witzes und scharfer Satire; Aristophanes hat den Euripides als den bedeutendsten unter den Tragikern beharrlich mit seinem Spott verfolgt; er sieht in ihm den Vertreter jener neuen Bildung, die dem Vaterland so gefährlich wurde. Aber im Grunde genommen steht er doch auf demselben Boden wie dieser Dichter; er huldigt denselben Idealen und beklagt dieselben Fehler mit aller Bosheit seines Spottes und mit der heitern Anmut seiner Komik, wie Euripides mit der skeptischen Konsequenz und trüben Melancholie seines tragischen Wesens.

Sechs Jahre später erschienen die „Frösche“, als litterarisches Lustspiel das Bedeutendste, was Aristophanes geschaffen. Sie gewannen den ersten Preis; der Dichter empfing wegen seines Patriotismus den Olivenkranz und mußte das Stück wiederholen. Es ist zu der Zeit entstanden, da die tragische Muse um den Tod des Euripides trauerte, und Athen nach dem Siege Spartas bei den Arginusen in tiefes Elend gestürzt war. Hier knüpft nun der Dichter mit seiner Komödie an; der Schutzgott des Dramas trauert über die durch den Tod des Euripides verwaiste Bühne und wandert zur Unterwelt, um sich den Dichter zurückzuholen. Er begiebt sich zu Herakles und hält mit ihm ein Zwiegespräch, um über die Reise in die Unterwelt sich zu beraten. In diesem Gespräch werden die zeitgenössischen Tragiker scharf durchgehechelt; der Gott selbst spielt eine lächerliche und wenig würdige Rolle. Er erscheint gewissermaßen als der Vertreter des attischen Volkes selbst mit all seinen Schwächen. Das Totengericht über Euripides und Aeschylos ist von großartiger Wirkung und unwiderstehlicher Gewalt. Freilich ist es ebenso parteiisch gegen Euripides wie voreingenommen für Aeschylos und Sophokles. Euripides erscheint ihm als der Verderber der Kunst, als Verführer des Volkes, als Vertreter aller Entsittlichung und Zuchtlosigkeit — er ist ihm ein ewiges Ärgernis. Aeschylos dagegen erscheint ihm „fromm und still, kraftvoll und majestätisch, heftig, furchtbar und stolz, zu stolz, um sich anders als mit Widerwillen einem Gegner entgegenzustellen, den ihm die Menge entgegensetzt, zu stolz, Kampfrechte anzunehmen, die sich alle gefallen lassen, nur nicht zu stolz, den vollkommenen Meister Sophokles zu lieben und ihm den Thron anzubieten. In der Kunst durchaus einfach, erhaben, grandios,

dabei streng moralisch, Helden dichtend und Titanen bis zum Ängstigen und Bestürzen, Wesen, die ruhig und gleichgültig unter wilden Gestalten des Todes wandeln und doch einer unendlichen Tiefe des Gefühls fähig sind." Das Stück schließt mit der Zurückführung des Aeschylos in die Oberwelt nach Athen, um durch weisen Rat „die uns geliebte Stadt zu retten." Der Chor, der den Aeschylos begleitet, ruft ihm seinen Segen nach:

> Freudiges Glück auf den Weg, o verleiht es dem scheidenden Dichter,
> Welcher ans Licht aufsteigt, o Dämonen, ihr unter der Erde,
> Leiht auch der Stadt zu besonnenem Glück die besonnene Einsicht;
> Also ja würden wir ganz frei werden unendlichen Jammers,
> Frei des entsetzlichen Waffengeklirrs!



Antike Illustration zur ersten Szene der „Frösche" des Aristophanes. Vasenbild.

Dionysos, maskiert als Herakles, vor dessen Hause; er hat den Mantel abgeworfen und führt im Sprunge, den Bogen in der linken Hand, mit der Keule einen mächtigen Schlag gegen die Hausthüre. Vor derselben ist der Altar zu sehen, der nach der Sitte vor den Häusern zu stehen pflegte. Rechts hält auf dem Esel Xanthias, der Diener des Dionysos, auf einer Gabelstange das Gepäck tragend. (Arch. Ztg.)

Es ist schon von einem neuern Dichter sehr richtig bemerkt worden, daß solche litterarische Komödien wie „die Frösche" unmöglich Beifall finden konnten, wenn man nicht annehmen will, daß sie auch allgemeines Verständnis beim Publikum gefunden haben. Es ist keine Frage, daß gerade bei solchen Komödien der Volkswitz dem Dichter vorgearbeitet haben muß, und daß Aristophanes die Äußerungen dieses Mutterwitzes mit genialer Dichterkraft zum Ausgangspunkt seiner Komödien genommen hat. Die zahllosen Anspielungen auf die Tragödien der drei großen Dichter müssen sofort verstanden und die Citate aus denselben, welche er parodiert, wohl allen Zuhörern bekannt gewesen sein; sonst wäre eine Szene, wie eben jene Kritik über die beiden großen Tragiker, unmöglich gewesen. Die Dichtung selbst aber ist treffend „das Totengericht und die Apotheose der dramatischen Kunst im freien Athen" genannt worden.

Später, nach dem Sturze Athens, tritt Aristophanes nur noch zweimal

auf, um die allgemeine Zerrüttung und die Schwächen seiner Mitbürger in der Komödie zu geißeln, zunächst in dem Schwank: „die Ekklesiazusen“, in dem er ein Thema als zeitgeschichtliches Problem behandelt, welches merkwürdigerweise auch die Gegenwart noch beherrscht, nämlich die Frage der Frauenemanzipation. Die Lehren der Philosophen von der Gemeinschaft der Güter, welche wahrscheinlich aus des Philosophen Plato Vorträgen in das Volk gedrungen waren, sollen nun durch die Frauen selbst praktisch ins Leben eingeführt werden. Heimlich vereinigen sie sich in Männerkleidung in einer Volksversammlung, um die Herrschaft für sich zu fordern. Nachdem ihnen dies gelungen, verwirklichen sie ihren Plan, und nun wird die neue Republik in zwei Szenen erprobt: in der ehelichen Szene zwischen Blepyros und Praxagora und in der zwischen den alten Frauen und den jungen Mädchen, die sich um ihr Vorrecht auf das männliche Geschlecht streiten. Praxagora trägt ihre Ideen mit großer Klarheit vor:

Ich will, daß alles Gemeingut sei, daß jegliches allen gehöre,
Daß alle sich nähren von einem Besitz, nicht Dürftige geb' es und Reiche ...
Nein, allen gemeinsam mach' ich und eins und gleich in allem das Leben.

Aus einem gemeinsamen Schatz sollen die Männer die Frauen ernähren, und sie sollen ihn mit umsichtiger Klugheit verwalten. Die Einwendungen des Blepyros weist Praxagora mit ihrer Weiberphilosophie klar und entschieden ab; die Szene ist von unwiderstehlichem Humor und für den Witz des Aristophanes überaus charakteristisch. Auf die Theorie von dem Gemeinschatz selbst wagt Blepyros folgenden Einwand:

Doch wie, wenn einer von uns kein Feld, nur Silber besitzt, oder Gold auch,
Ein bewegliches Gut, das leicht sich verbirgt?

Darauf antwortete Praxagora schlagfertig und bündig:

Das liefert er ein zum Gemeinschatz,
Und wer's nicht thut, der schwört Meineid.

Der Fortgang der Szene entwickelt nun die ganze Theorie des Kommunismus, wie sie Praxagora in der Weibervolksversammlung gehört.

Praxagora.

Aus Armut wird kein Mensch 'was thun; denn alles ja haben sie alle,
Brot, Kuchen, Gewande, gepökeltes Fleisch, Wein, Kränze, geröstete Erbsen.
Wer hätte Gewinn, wer nicht einzahlt? Das sinne heraus und belehr' uns.

Blepyros.

Doch stehlen ja die am meisten auch jetzt, die Fülle des Reichtums besitzen.

Praxagora.

Wohl eh'mals, Freundchen, solange wir noch an den Satzungen hielten von eh'mals.
Doch jetzt, wenn alles Gemeingut ist, wem kann das Stehlen noch nützen?

Blepyros.

Nun sag', wer soll künftig das Feld anbaun?

Praxagora.

Das Gesinde. Dein einzig Geschäft ist:
Daß, wenn zehn Schuh weit der Schatten sich streckt, du geschmückt zu dem Mahle dich aufmachst.

Blepyros.
Die Gewande sodann, wie schaffen wir die? Auch dieses verlangt mich zu wissen.

Praxagora.
Ihr behaltet vorerst, was Ihr eigenes habt, und das andere weben wir künftig.

Blepyros.
Ich frage noch eins: Hat einer nach Recht und Urteil Buße zu zahlen,
Wo nimmt er das Geld? Recht wär' es ja nicht, vom Gemeingut das zu bestreiten.

Praxagora.
Rechtshändel ja giebt es vorerst nicht mehr.

Blepyros.
Das wird wie manchen verderben!

Praxagora.
Dies hab' auch ich, mein Guter, gedacht. Doch was denn sollten sie nützen?

Blepyros.
Gar viel, beim Phöbos Apollon, viel! nur eins erwähn' ich zuvörderst:
Wenn etwa die Schuld wegleugnet ein Mann.

Praxagora.
Und woher denn leiht der Verleiher,
Wenn alles zusammen Gemeingut ist, da müßt' er ja völlig ein Dieb sein.

Blepyros.
Das heiß' ich bündig gesprochen, bei Gott! Nun sage mir nur noch das eine:
Wie soll ein Raufbold büßen, woher für Gewaltthat nehmen das Sühngeld?
Nachdem er im Rausch Unbilden verübt? Dies mein' ich doch, macht dich verlegen.

Praxagora.
Das büßt er am Mehlbrei, den er empfängt; denn wenn du die Kost ihm beschneidest,
Dann übt er so leicht nicht wieder Gewalt, nachdem er gebüßt mit dem Magen.

Blepyros.
Auch raubt man die Leute bei Nacht nicht aus?

Praxagora.
Nicht schläfst du daheim in der Kammer,
Nicht treibst du wie sonst dich draußen umher, denn alle ja haben genügend.
Will einer dein Kleid, du giebst es von selbst; was solltest du lange dich zanken?
Du gehst und holst dir ein andres dafür und ein schönres dazu vom Gemeingut.

Blepyros.
Auch würfeln sie dann nicht weiter hinfort?

Praxagora.
Um was denn sollten sie würfeln?

Blepyros.
Und den Lebensverkehr, wie ordnest du den?

Praxagora.
Auch der wird allen Gemeingut.
Aus der Stadt hier mach' ich ein einziges Haus, und die scheidenden Wände zertrümmr' ich,
Daß ein jeder zum anderen Zugang hat.

Blepyros.
Wo deckst du den Leuten die Tafel?

Praxagora.
Die Gerichtshöfe all und die Hallen umher in Gesellschaftssäle verwandl' ich.

Blepyros.

Und den Richtstuhl dort, wie nützest du den?

Praxagora.

Da stell' ich die Wassergefäße
Und die Mischkrüg' hin; da singe zum Preis der tapferen Männer die Jugend,
Die kämpften im Feld und zum Hohne des Mannes, der feig in der Schlacht sich benommen,
Auf daß er beschämt sich enthalte des Mahls.

Blepyros.

Das find' ich artig, beim Phöbos!
Wo bringst du sodann die Verlosungen an?

Praxagora.

Auf den Markt hin schaff' ich die Urne
Und wähle den Platz bei Harmodios' Bild und ziehe für alle die Lose.
Ihr Los in der Hand gehn alle vergnügt, wohin sie die Ziffer zum — Mahl weist.
Und der Herold ruft die vom Beta sodann, in die Königshalle zu folgen,
Um zu halten das Mahl, — die vom Theta darauf, in die räumige Halle daneben;
Die vom Kappa zuletzt, in die Halle zu gehn, wo Mehl und Gerste verkauft wird.

Blepyros.

Um zu kapern davon?

Praxagora.

Um zu schmausen daselbst.

Blepyros.

Und fällt für einen die Ziffer
Zu der Mahlzeit nicht aus der Urne heraus, dann jagen ihn alle zum Geier?

Praxagora.

Nein, so was kommt bei uns nie vor;
Denn voll ist alles für alle bereitet,
Daß jeglicher heimtrollt trunkenen Muts,
Die Fackel in der Hand und den Kranz auf dem Haupt.

Die Idee der Gütergemeinschaft scheint Aristophanes in seinen letzten Lebensjahren viel beschäftigt zu haben, denn auch die letzte der Komödien, welche wir von ihm besitzen, „Plutos“ oder der Reichtum, beschäftigt sich mit derselben Grundfrage. Der Gott Plutos ist blind und dadurch in die Hände schlechter Menschen gekommen, die ihn vollkommen ausgenutzt haben. Ein guter Alter wirkt nun für seine Heilung und macht ihn sehend und verständig. Die Armut tritt dem Ackerbürger Chremylos entgegen und verficht die Ideen der Wahrheit gegenüber den Phantasmagorieen der neuen Zeit. Der abstrakte Grundgedanke des Stückes spricht sich in ihrer Rede, die hier in deutscher Übertragung folgt, aus. Der alte Ackerbürger ist nämlich der Meinung, daß sich alles im Leben schon ändern würde, wenn der Reichtum erst Augen bekäme, und darauf antwortet die Armut durch den Mund des Dichters:

Geschähe das je, was so sehnlich Ihr wünscht —
Was würd' es Euch nützen? Nicht so viel,
Wenn Plutos fortan, von der Blindheit kuriert,
Gleichmäßig die Güter verteilte,
Dann würde von Stund an kein Mensch sich der Kunst,
Noch nützlichen Wissens befleißen.

Sie würden beseitigt, die beiden, alsdann
Und es würde sich jeder bedanken,
Zu hämmern, zu schmieden, zu zimmern, zu bau'n
Galerien und Wagen und Räder,
Zu schneidern, zu schustern, und Ziegel und Lehm
Zu bereiten, zu walken, zu gerben!
Wer pflügte den Acker, wer hackte den Grund
Wer streute die Saat der Demeter,
Wer rührte die Hand, wenn behaglich er könnt'
Und in müßiger Ruhe genießen?
„Ach papperlapapp, die Geschäfte zumal,
Die du aufzählst, machen die Sklaven,
Die Bedienten bei uns!" Die Bedienten!
Woher bekommst du denn dann noch die Sklaven?
„Die Sklaven? Natürlich, die kauft man ums Geld!" —
Doch vor allem — wo werden Verkäufer
Sich finden, wenn keinem an Geld es gebricht? —
Du selber alsdann müßt'st pflügen und sä'n,
Müßt'st schaffen und hacken und schwitzen:
Mühseliger dann ist das Leben als jetzt;
Und in Betten zu schlafen, das laß dir
Nur vergehn, wo willst du sie kriegen?
Auch auf Teppichen nicht! Denn, die Taschen voll Geld,
Wer wird sich aufs Weben nur legen?
Du besprengst sie mit duftenden Salben nicht mehr,
Wenn die Braut du im Zuge nach Haus führst,
Noch zierst mit gestickten Gewändern du sie,
Buntfarbig, mit köstlichen Stoffen.
Nun frag' ich: was hast du vom Reichtum dann noch,
Wenn die Reichen dies alles entbehren?
Ich aber verschaff' Euch in Fülle
Was mangelt, ich setze zur Seite
Mich dem Handwerksmann als gebietende Frau
Und dräng' ihn, sich emsig zu rühren,
Damit er der Not und dem Darben entgeh'
Und das Leben sich friste durch Arbeit.

Die Argumente des Dichters sind merkwürdigerweise auch für unsere Zeit noch beweiskräftig, aber sie schießen doch zum Teil über das Ziel hinaus; auch der Witz ist nicht mehr frisch genug, um über die Schwäche der Fabel hinwegzuhelfen. Es ist ein Werk seines Alters, eine blasse Allegorie und keine frische Komödie mehr, mit der Aristophanes von der Bühne Abschied nimmt. Die Politik ist ganz in den Hintergrund getreten, die Kühnheit und Freiheit, mit der der Dichter Ereignisse und Personen gegeißelt, sind verschwunden, und er muß sich darauf beschränken, allgemeine moralische Wahrheiten in abstrakter Form vorzutragen. Der Chor ist nur noch ein Schatten geworden, und auch die Sprache steht nicht mehr auf der Höhe des reinsten Atticismus, dessen Meister Aristophanes gewesen, der mit der Kraft seines Geistes, mit seinem Witz und seiner Anmut so lang die Geißel der Satire über seine Mitbürger und sein Vaterland geschwungen, um sie zu bessern, und dem ein Goethe mit Recht den Namen des „ungezogenen Lieblings der Grazien" beigelegt hat. Aber freilich, Aristophanes war noch mehr als ein Liebling der Grazien: er war ein Prophet, der mit lachendem

Munde die bittersten Wahrheiten verkündigte; „in Sieg und Niederlage, vor dem Angesichte des Feindes hat seine Komödie zu scherzen gewagt, und so gemahnt sie uns wie der schmetternde Triumphgesang des in den äußersten Krisen sich groß und selbständig wissenden hellenischen Geistes.“

Das letzte Werk des Aristophanes bezeichnet nicht nur den Abschluß der alten, sondern auch den Übergang zur sogenannten mittlern attischen Komödie, die einem wesentlich veränderten Zeitbedürfnis im Inhalt sowohl, wie in der Form entsprochen hat. Nach dem Untergang der attischen Demokratie schwand die Politik von der Szene, der Chor blieb weg, der poetische Schwung war verloren, und die Dichter mußten Stoffe wählen, die ein allgemeines Interesse finden konnten, ohne Anstoß zu erregen. Man begnügte sich damit, einzelne harmlose Typen und verschiedene Stände des Bürgertums zu schildern, man parodierte die alten Mythen, man führte Intriguen des Privatlebens vor, und vor allem wurde die litterarische Satire auf Philosophen, Redner und Künstler gepflegt. Die Sprache hatte weder die Kühnheit noch den Schwung der alten Komödie; die ganze Richtung suchte durch Massenhaftigkeit die künstlerische Durchbildung zu ersetzen. Während der kurzen Zeit ihrer Blüte werden fünfundsiebzig Dichter genannt, die nahezu achthundert Dramen gedichtet haben, von welchen aber nichts als Titel und Fragmente erhalten geblieben sind.


Menander. (Visconti, Icon. greca.)

Von der mittlern unterscheidet sich die sogenannte neuere attische Komödie nur wenig, so daß man diese Scheidung eigentlich kaum rechtfertigen kann. Mit dem Aufhören der dichterischen Kraft, mit dem Verbot, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, mit der Beschränkung der Freiheit der Dichter war auch das Ende der Komödie gekommen, die von nun ab nur noch aus den Verwickelungen des privaten und gesellschaftlichen Lebens ihre Stoffe entnahm.

Der berühmteste Dichter der neuern attischen Komödie ist **Menander** (342—290 v. Chr.) aus Athen, der 109 Stücke geschrieben haben soll, von welchen aber nur noch Bruchstücke erhalten sind. Den Geist seiner Komödie erkennen wir nur aus den Nachahmungen römischer Dichter, vor allem des Terenz, der freilich die Kraft des Originals verwischt und seinen Witz abgeschwächt hat. Menander schilderte hauptsächlich die Liebe zu anmutigen und gebildeten Hetären. Dennoch galt er im Altertum als ein Lehrer der Moral. Seine Komödien enthielten eine Fülle von Sentenzen moralischen Inhalts, von Klugheitsregeln, Maximen und Sprüchen praktischer Lebensweisheit, daß sie in den Schulen den Knaben und Jungfrauen vorgelesen wurden. Er war ein feiner Menschenkenner; er hatte Geist, Witz und Anmut, und die Wirkungen, die von seiner Komödie ausgingen, sind auch in jener Zeit des Verfalls nicht gering gewesen. Das alte Wort: „O Leben! O Menander! wer von euch beiden hat den andern nachgeahmt“ ist beweiskräftig für diese Wirkungen und zugleich charakteristisch für die naturgetreue Lebensauffassung Menanders in seinen Komödien, in welchen er

ein wirkliches Abbild des Lebens, wie er es sah, zu geben versuchte. Eine alte Inschrift nennt Menander: „die Sirene des Theaters, den glänzenden Genossen der Liebe“ und feiert ihn als denjenigen, der die Menschen gelehrt habe, ein angenehmes Leben zu führen, indem seine Komödie stets mit dem erfreulichen Schauspiel einer Ehe abschließe. Menander war also der Schöpfer der Intriguenlustspiele; für die Komik der Situationen setzte er die planmäßige Intrigue ein. An die Stelle des Schicksals trat der Zufall; die tragische Wahrheit ersetzte die praktische Klugheit; das Wunderbare wurde vom Alltäglichen abgelöst, und der kühne Humor durch den einfachen Witz beschränkt. Bei einer solchen Auffassung des Lebens und der Dichtung war es natürlich um die poetische Höhe und götterfreudige Heiterkeit der alten Komödie geschehen. Die Plastik allein hielt in Griechenland auch in dieser Zeit das Ideal noch fest, das vordem die Poesie aufgestellt und gefeiert hatte. Nur an der ruhigen Würde und hohen Schönheit hehrer Götterbilder konnten sich diejenigen noch erfreuen, welchen die alte Zeit als die große erschien, von der die neue Zeit, im Leben wie in der Dichtung, sich so weit entfernt hatte.

Die Prosa.

Es erklärt sich aus dem psychologischen Entwickelungsprozeß der menschlichen Natur, daß die Poesie überall der Prosa vorangegangen ist. Zuerst war es die Phantasie, das Gefühl, aus dem alles dichterische Empfinden hervorgegangen; dann erst trat der klärende Verstand hinzu, um die dichterischen Vorstellungen zu ordnen. Der Mythus und die Religion mußten vorangehen, ehe die Naturkenntnis und die Wissenschaft der Geschichte überhaupt möglich waren. So war es auch bei den Griechen. Erst als die Periode des Epos ihrem Untergang nahe war, erhoben sich die ersten Historiker, und der fernere Verlauf der Entwickelungsgeschichte der Prosa bei den Griechen entspricht genau dem der Poesie. Dem Epos steht die geschichtliche Prosa, der Lyrik die Rhetorik, dem Drama die Philosophie gegenüber.

Die ersten prosaischen Darstellungen sind noch mit dem Epos nahe verwandt. Die ältesten griechischen Geschichtsschreiber waren die Logographen, welche die Sagen über die Gründung einzelner Städte und sonstige Überlieferungen aus der alten Geschichte aufschrieben. Sie stellten die Stammbäume der Geschlechter und die Gründungsgeschichten der Städte nebeneinander; natürlich benutzten sie dabei hauptsächlich den Homer, aber auch die Sagen und Überlieferungen ihrer eigenen Heimat. Als dann der realistische Sinn immer zunahm und ein reger Verkehr zu Land und See sich eröffnete, gelangte zuerst die historische Kunst bei den Griechen zu einer höhern Ausbildung. Auch diese Entwickelung lag in dem politischen Leben tief begründet. In einem so fest gegliederten und freien Organismus mußte sich jedes Individuum als einen notwendigen, mitlebenden Teil desselben empfinden. Ein großes Ideal schwebte den Historikern vor, und auf einem sichern Boden erstand ihre Darstellung. „Ihr historischer Sinn und Takt hatte einen festen Anhalt und Mittelpunkt gewonnen; die Weltgeschichte begann ihnen gewissermaßen an ihrem heimischen Herd und entwickelte sich aus ihren nächsten Umgebungen und ihren täglichen Bedürfnissen

und Lebensgewohnheiten heraus. Dadurch entstand jene innige persönliche Durchdringung des Historikers mit seinem Stoff, und hieraus wieder die freie künstlerische Behandlung, die organische Gliederung und der lebendige, natürliche Ton, welche die hervorragendsten Eigenschaften der griechischen Geschichtsschreibung sind.“ Aus der Übergangszeit der Logographen sind nur noch Bruchstücke vorhanden. Sie hatten nur ein Ziel vor Augen: Die Denkmäler und Schriften, die sich unter den einzelnen Völkern und Städten bei den Einheimischen erhalten hatten, sei es in Tempeln, sei es an profaner Stelle zur allgemeinen Kenntnis zu bringen, wie sie selbst es gehört hatten, ohne etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen. Sie standen also noch auf der Grenze zwischen Poesie und Prosa; ihre Wirksamkeit war aber erschöpft, als mit dem Peloponnesischen Kriege die Bedeutung der einzelnen Städte in den Hintergrund trat und das allgemeine nationale Bewußtsein wachgerufen wurde.



Herodot.
(Visconti, Icon. greca.)

Nun trat die Historie auf den Schauplatz, und mit ihr der älteste griechische Geschichtschreiber, Herodotos von Halikarnaß (ca. 500 — ca. 424 v. Chr.), der Vater der Geschichte genannt. Der Ursprung der historischen Prosa aus dem Epos ergiebt sich schon aus den persönlichen Beziehungen des ersten Historikers zu einem der letzten Epiker Panyasis. Die Lektüre des Homer regte ihn früh zu dem Entschluß an, ein geschichtliches Werk zu schaffen. Unzufrieden mit der politischen Niederlage seiner Vaterstadt ging er auf Reisen, um Länder und Völker durch eigene Anschauung kennen zu lernen. Er hat Kleinasien, einen Teil von Asien und Afrika durchwandert und besonders Ägypten genau kennen gelernt; ferner kannte er Phönizien, Tyrus und Sidon, ja er kam bis Babylonien und hat auch die Küstenländer des Schwarzen Meeres besucht. Nach seiner Rückkehr begab er sich nach Samos, wo er ionischen Geist in sich aufnahm und den größten Teil seines Geschichtswerkes schrieb. Schon im Jahre 445 soll Herodot in Athen und andern Orten aus diesem Werk öffentliche Vorträge gehalten haben. Bei einem olympischen Fest trat er auf und erntete mit seiner Vorlesung allgemeinen Beifall. Das Geschichtswerk des Herodot ist in neun Büchern nach den Namen der Musen geteilt; das Epigramm eines spätern Dichters sagt von ihm:

Als Herodotos einst gastfreundlich die Musen bewirtet,
Schenkt' als Gabe des Danks jede der Neun ihm ein Buch.

Das Werk umfaßt einen Zeitraum von 320 Jahren; es beginnt mit den welterschütternden Perserkriegen und verfolgt den Zweck, den innern Gegensatz zwischen hellenischem und orientalischem Geiste darzustellen. In zahlreichen Episoden entwirft Herodot Schilderungen von fernen Ländern und Völkern; indem er aber überall auf den Grund der Erscheinungen zurückgeht und die Geschichte fast aller Nationen erzählt, wird sein Werk zugleich zu einer großen Universalhistorie, die von den ältesten Zeiten bis zur Schlacht von Mykale herabgeht. Herodot steht noch ganz auf dem Boden des alten Volksglaubens; er hängt durch seine Darstellung mit den alten Epikern zusammen, und so hat

man nicht ohne Berechtigung den ersten Teil seines Werkes den Abenteuern der Odyssee, den zweiten den Heldenthaten der Ilias verglichen, ihn selbst aber den Homer der Geschichte genannt. Seine naive Darstellung erinnert an die Einfachheit und Schlichtheit des Epos; er sieht in der Geschichte überall nur eine Manifestation der göttlichen Macht, deren Einfluß er höher anschlägt als alle Heldenkraft. Er glaubt an eine sittliche Weltordnung und an ein Gericht Gottes, das dem Recht und dem Mut immer zur Seite steht. Daneben hat er eine poetische Freude an allem Großen und Wunderbaren und weiß durch anekdotenhafte Erzählungen zu unterhalten und zugleich zu belehren. Bei aller Einfachheit ist seine Darstellung voll Anmut, und wieviel wunderbares und seltsames er auch erzählt, so ist doch die Genauigkeit und Treue seiner Angaben durch neuere Forschungen und Entdeckungen vielfach gerechtfertigt worden. Er hat einen strengen Sinn für historische Wahrheit und eine feine Kritik für die Abwägung der Thatsachen und die Beurteilung der Menschen. Aber er steht auch an der äußersten Grenze der alten Zeit; er geht zwar von den überlieferten Thatsachen aus, hält aber von diesen die eigene Meinung und die Meinungen anderer getrennt und gestattet so dem eigenen Urteil des Lesers eine unbefangene Kritik.



Thukydides. Marmorbüste, Holkham Hall.
(Michaelis, Über die Bildnisse des Thukydides.)

Es wird erzählt, daß an dem Nationalfesttag, da Herodot einen Teil seiner Geschichte in Olympia vorlas, unter den Hörern, welche ihm ihren bewundernden Beifall zujauchzten, sich auch ein Knabe befunden habe, dem vor Bewunderung die Thränen in den Augen standen, und dem Herodot selbst eine große Zukunft verkündete. Dieser Knabe war berufen, das Werk des Meisters fortzusetzen; er hieß Thukydides aus Athen (c. 470—c. 400 v. Chr.). Thukydides erlebte den Peloponnesischen Krieg; er befehligte selbst ein athenisches Geschwader, wurde aber später mit Verbannung bestraft, da er zur Rettung von Amphiopolis um einige Stunden zu spät anlangte. In dieser Verbannung sammelte er den Stoff für sein großes Geschichtswerk, welches er, im Jahre 404 nach Athen zurückberufen, daselbst ausarbeitete. Durch den Tod wurde er jedoch an der Vollendung desselben gehindert. Thukydides ist ein Sohn der perikleischen Zeit, deren Atem durch sein Werk geht. Dasselbe ist eine Darstellung des Peloponnesischen Krieges in acht Büchern, die aber nur einundzwanzig

Jahre dieses Zeitraums umfassen. Er ist der Meister der Geschichtschreibung und hat sie zu einer Kunstform erhoben. Mit der vollen wissenschaftlichen Bildung seiner Zeit und mit einer mustergültigen Darstellung verband er einen frei überschauenden Geist, einen unentwegten Ernst und den erfahrenen Blick des Staatsmanns. Er läßt sich von keinem Vorurteil blenden und dringt mit überlegenem Scharfsinn in die inneren Verbindungen der Begebenheiten, in den Geist der Zeit ein. So erreicht er die höchste Mustergültigkeit geschichtlicher Darstellung. Er entwickelt die Ereignisse aus den Charakteren und Gesinnungen der Menschen und aus der Weltlage. Nicht die Unterhaltung steht ihm im Vordergrund, wie bei Herodot, sondern die Objektivität, der hohe Standpunkt, von dem aus er alle geschichtlichen Erscheinungen nach ihrem ursächlichen Zusammenhang darlegt, und zugleich die Beweggründe und Grundsätze der handelnden Personen auseinandersetzt. Er befleißigt sich der strengsten Objektivität, so daß man von ihm treffend sagen konnte: „Es ist, wenn man Thukydides liest, als ob nicht Thukydides, sondern die Geschichte selbst spräche. Die Schärfe und Feinheit seiner Charakterzeichnung erinnert an den Zeitgenossen der großen Dramatiker; die in die Darstellung eingeflochtenen Reden bilden für sich kleine Kunstwerke, aus dem spröden und harten Material der Sprache mit Aufwand aller Kunst herausgehauen, so regelrecht gegliedert wie nur die Körperteile eines Bildwerks, in der Harmonie ihrer Komposition aber und dem leisen Schwung ihrer Schönheitslinien nur dem Auge des geübten Zuschauers erschlossen."

Mit ihm hat die Kunst der Geschichtschreibung ihren Höhepunkt erreicht, und Xenophon aus Athen (c. 430 — c. 354 v. Chr.), der das Werk des Thukydides fortzusetzen unternahm, bezeichnet bereits den Verfall der historischen Kunst bei den Griechen. Wie Thukydides an Herodot, so knüpft Xenophon mit dem einfachen Satze „Nach diesen Ereignissen" unmittelbar an Thukydides an. Xenophon war der Lieblingsschüler des Sokrates; er leitete den berühmten Rückzug der Zehntausend, die er aus dem Innern Asiens, mitten durch feindliche Völker und unwirtliche Gegenden nach Byzanz und dann nach Pergamos zurückführte. Später ließ er sich in Skillos bei Olympia nieder, und dort verfaßte er seine historischen und philosophischen Werke. Xenophon war im Grunde genommen eine nüchterne, prosaische Natur; sein Sinn war vorwiegend auf das Praktische gerichtet. Es fehlen ihm die Hoheit und Tiefe des historischen Weltblicks, den Thukydides gehabt, ebenso wie die Anmut und Würde des Herodot. Das Nützliche ist ihm Zweck und Maß aller Dinge; er ist ein harmonischer, wahrheitsliebender Charakter, der sich mit schönem, einfachem Sinn und mit liebenswürdigem Gemüt seinem Stoff hingiebt und ihn harmlos und wahr darstellt. Im Grunde genommen malt er nur ein klares Bild seiner persönlichen Erlebnisse, welches darum auch einen durchaus wohlgefälligen Eindruck hervorzurufen im stande ist. Sehr glücklich haben ihm schon die Alten den Beinamen: „die attische Biene" gegeben. Er fesselt das Interesse seiner Zuhörer natürlich am meisten, wenn er, wie in der „Anabasis", seine eigenen Erlebnisse erzählt. Aber es fehlen ihm Glanz und Pracht; wenn er seiner Diktion Schwung geben will, dann geht ihm, wie schon ein alter Kritiker gesagt, wie einem gewöhnlichen Landwind, nach kurzem Anlauf rasch der Atem aus. Darum war er auch nicht geeignet,

das Geschichtswerk des Thukydides fortzuführen und zu vollenden. Statt auf einen freien historischen Standpunkt stellt er sich auf die Zinne der spartanischen Partei. Von besonderem Interesse ist seine „Kyropaideia“, ein moralisch-politischer Roman, worin in der Erziehung des Kyros das Ideal eines nach den Grundsätzen des Sokrates gebildeten Menschen und im persischen Reiche der künftige Idealstaat dargestellt wird. Er will zeigen, wie ein Herrscher erzogen werden muß, damit seine Völker ihm gern gehorchen; aber gerade dieses Werk ist ein Zeugnis für den Verfall nicht nur des griechischen Staatslebens, sondern auch der Kunst der Geschichtschreibung. Zu Herodots Zeiten wäre ein solcher Gedanke und ein solches Werk sicher unmöglich gewesen.

Die Historiker der folgenden macedonischen Periode kommen kaum noch für die Litteratur selbst in Betracht. Es mangelt ihren Werken an Tiefe, an dichterischem Gehalt, an historischer Objektivität. Die meisten sinken bereits zum Memoirenstil herab; indes blieben die geschichtlichen Studien in Griechenland immer noch in Schwung, und noch in späterer Zeit erinnert Polybius von Megalopolis (210—122 v. Chr.) durch seine Universalgeschichte in vierzig Büchern, worin er die Geschichte der Griechen, Römer und des Orients von 220—146 v. Chr. erzählt, an die großen Vorgänger der althellenischen Geschichtschreibung. Nur noch die fünf ersten Bücher dieser Arbeit sind vollständig erhalten. Sein Werk ist die erste pragmatische Geschichtsdarstellung; er verfolgt ausdrücklich die Tendenz, erziehlich und bildend zu wirken; in der Treue der Erzählung ragt er über alle andern Geschichtschreiber hinaus, in der Kunst der Darstellung steht er hinter vielen zurück. Die ästhetische Aufgabe des Geschichtschreibers steht ihm vollständig im Hintergrund. Er sowohl wie sein Nachfolger Dyonisius von Halikarnaß verherrlichen vor allem Rom und das Römertum; ja der letztere geht so weit, die Römer als ein ursprünglich griechisches Volk darzustellen, um dadurch den Griechen das Joch ihrer Eroberer leichter und angenehmer zu machen. Die späteren griechischen Historiker bildeten sich unter dem Einfluß der römischen Litteratur aus; aber ihre Werke haben für die ästhetische Betrachtung keinen oder doch nur einen untergeordneten Wert. Ein einziger, Plutarch von Chäronea (c. 46—c. 120 n. Chr.), ragt noch aus dem Kreise dieser Historiker hervor, weil in seinem Werk die letzten Strahlen der untergehenden Sonne hellenischen Geisteslebens sich sammeln. Dieses Werk besteht aus 44 „Vergleichenden Lebensbeschreibungen“ berühmter Griechen und Römer. Durch die Fülle interessanten Materials, durch die Lebendigkeit der Darstellung und die Treue der Charakterzeichnung ist dieses Werk von hoher Bedeutung für die Weltlitteratur und ein Lesebuch geworden, aus dem noch im Mittelalter die Völker gern die Geschichte des Altertums kennen lernten.

Wie die Geschichtschreibung, so folgt auch die Beredsamkeit in Athen getreu der Entwickelung des öffentlichen Lebens durch alle Phasen desselben. Die Gabe des Wortes war in Griechenland weit verbreitet; die Freiheit und Öffentlichkeit des Lebens erzog die Kunst der Rede. Wenn ein Mann sich geltend machen, wenn er das Volk führen wollte, mußte er gut denken, gut handeln, vor allem aber gut reden können. Schon die Helden des homerischen Epos

halten große Reden in ihren Volksversammlungen; in der Blütezeit des hellenischen Staatslebens verstehen es die führenden Männer nicht nur ebensowohl die That in das Wort zu erheben, sondern auch das Wort zur That zu machen. Die inneren Parteikämpfe zwischen dem demokratischen und aristokratischen Element wurden eine glänzende Schule der öffentlichen Rede. Die bedeutendsten Staatsmänner waren die besten Redner, und der Mann, in welchem sich die höchste Blüte hellenischer Staatsweisheit verkörpert, Perikles, zeigt auch den höchsten Glanz der Redekunst. Daneben wirkte die philosophische Geistesrichtung mächtig auf die Redekunst ein, wenn es galt, große Gedanken zur allgemeinen Anschauung und in Einklang mit dem Volksbewußtsein zu bringen. Es ist ein schönes Bild, welches ein neuerer Historiker gebraucht, wenn er sagt, daß die Redeformen im alten Hellas die Thätigkeit des Denkens wie eine leise Musik begleitet, die auf das Gemüt einen Gesamteindruck hervorgebracht haben, der mit den Zwecken des Werkes in eben solcher Harmonie stehen mußte wie die Stimmung, in welche uns ein schöner Bau versetzt, der Bestimmung desselben für die Zwecke des Lebens angemessen sein müsse.

Die ersten Rhetoriker waren die Sophisten, wie denn ja der Grundgedanke aller Redekunst der der Überredung zu jedem Zweck war. Bei den Sophisten galt es als die vornehmste Kunst, für und wider ein und dieselbe Sache zu sprechen; sie waren geschickte Advokaten, welche bei den politischen Prozessen eine gesuchte und berühmte Wirksamkeit erlangten. Sie schrieben Lehrbücher ihrer Kunst, sie hielten Vorträge über dieselbe und gerichtliche Reden. Der Stoff war ihnen gleichgültig, die Form alles; so kam es, daß die Begriffe: Rhetor und Sophist für identisch gehalten wurden. Erst später wurde der Gegensatz der beiden durch die Meister der attischen Beredsamkeit herausgebildet, und die Rede selbst zu eigentümlicher und reiner Vollendung erhoben. Es ist interessant, daß der erste Redner eigentlich aus der Schule der Sophisten hervorgegangen ist, und daß erst ein wahrer Schmerz, ein wirklich empfundener Zorn ihn die geschraubte und gedrechselte Manier, den schwülstigen Prunk der Redeweise seiner Schule mit einem Schlage abthun und als Meister der attischen Rede hervortreten ließ. Es war dies Lysias (459—338), der als Rächer seines Bruders nach dem Sturz der dreißig Tyrannen in der klassischen Rede „Gegen Eratosthenes“ mit entschiedenem Erfolg auftrat. Ein ebenbürtiger Rivale des Lysias war Isokrates (436—338 v. Chr.), der aber den Schwerpunkt seiner Beredsamkeit nicht sowohl auf die dialektische Schärfe des Inhalts als auf den Wohllaut der Form legte. An Kunst der Darstellung, Anmut der Rede und an Würde der Gesinnung überragte aber alle andern attischen Redner Demosthenes (385—322 v. Chr.). Er war Redner und Staatsmann zugleich; der eine ergänzte und förderte den andern. Er ist der Feind Philipps von Macedonien, und



Isokrates. (Visconti, Icon. greca.)



Demosthenes. Marmorstatue. Rom, Vatikan.

im Kampf gegen ihn entfaltet er seine höchste Kraft. Er hat einen tiefen Einblick in das Volksleben, eine große Kenntnis der Staatsverhältnisse, eine gesunde Anschauung der Wirklichkeit. Seine Darstellung hat viel von den Wirkungen der dramatischen Kraft an sich; er vereinigt das erschütternde Pathos der Tragödie mit dem beißenden Witz der Komödie; er erhebt die Athener zu den Idealen patriotischer Gesinnung und aufopfernder Bürgertugend, inmitten einer schwülen Atmosphäre politischer Zerrüttung und Sittenverderbnis. Seine Staatsreden sind Kunstwerke voll Schwung und Leidenschaft, aus welchen die Macht der Beredsamkeit, der unmittelbare Drang der Empfindung, der historische Scharfblick und ein redliches Herz hervorblicken. Er überragt alle andern an Feinheit der Empfindung, an Schärfe des Wortes, an Macht der Beredsamkeit. Sein Hauptgegner war Aeschines (c. 390—319), der Parteigänger der macedonischen Herrschaft, und eine der bedeutendsten Reden des Demosthenes, die „Über den Kranz" brachte es zuwege, daß die Klage des Aeschines zurückgewiesen, dieser selbst verurteilt und Demosthenes eine Bürgerkrone vom atheniensischen Volke zuerkannt wurde. Diese Bürgerkrone hat er auch verdient, indem er die Athener aus ihrem Schlummer und Parteihader zu energischer That aufrief, „damit nicht die Schande und Schmach der Feigheit über das Vaterland hereinbreche." Demosthenes hat niemals um die Gunst der Menge gebuhlt, nie den glücklichen oder unglücklichen Zeitpunkt abgewartet, um seinen Mitbürgern die volle und bittere Wahrheit zu sagen. Seine Reden waren Thaten, und als er nicht mehr helfen noch raten konnte, gab er sich selbst den Tod.

In den Reden des Demosthenes hat ein späterer Meister der Redekunst ethische und pathetische unterschieden. Beide Gattungen wurden Muster für alle künftige Rhetorik, die freilich in Griechenland selbst mit dem Verfall des öffentlichen Lebens auch ihre innere Bedeutung einbüßte und in der nächsten Periode nur noch in den Hörsälen der Philosophen gepflegt wurde, die aber später in Rom gerade unter dem Einfluß der attischen Meister der Rede in neuem Glanz erblühte.

Wie bei keinem Volke, so fallen bei den Griechen auch die Ergebnisse des philosophischen Denkens in das Gebiet der Litteratur, selbst da, wo sie nicht in poetisch künstlerischen Formen ausgedrückt wurden. So tief ging der Einfluß der Philosophie auf das Leben der Hellenen, daß sich auch die Dichtung ihm nicht zu entziehen vermochte. Schon in der epischen Gedankendichtung war ein Anfang der philosophischen Spekulation gegeben, und manche hervorragenden Vertreter der melischen Lyrik haben philosophische Gedanken in metrische Formen gekleidet. Die eigentlichen Anfänge der Philosophie fallen aber mit den Anfängen der Prosa zusammen. Aus der Geschichtschreibung entwickelt sich notwendigerweise die Betrachtung über den Weltlauf, über den Zusammenhang aller Dinge auf Erden. Im Verlauf ihrer Entwickelung zeigt aber die griechische Philosophie eine neue Seite des hellenischen Geisteslebens, durch welche sich dasselbe zersetzt, aber auch durchgeistigt. An die Stelle der Harmonie und Einheit des Volkslebens tritt die Subjektivität des Gedankens, die allem

Wirklichen Maß und Halt giebt, die aber auch den schönen Glauben an die Götterwelt vernichtet.

In den orphischen Gesängen, in den Epen des Hesiod finden wir, wie gesagt, die ersten Anfänge philosophischen Denkens; die älteste Gestaltung aber der griechischen Philosophie tritt uns in der ionischen Schule entgegen. An ihrer Spitze steht Thales von Milet, der auch zu den sieben Weisen Griechenlands gezählt wird, und dessen philosophischer Grundgedanke in dem einen Satz bestand: Alles sei aus Wasser, das Wasser sei der Grundstoff der Dinge. Aber wie er die einzelnen Naturerscheinungen aus dem von ihm angenommenen Grundstoff abgeleitet, ob er in demselben den innern Grund des Werdens gefunden, ist nicht bekannt. Einen bedeutenden Fortschritt zur eigentlichen Spekulation macht schon Anaximander, der das göttliche Urwesen als das unbegrenzte Unendliche zu bestimmen suchte, welches alle Gegensätze in sich zusammenfasse und in das alles wieder zurückkehren müsse. Einen Umriß seiner Lehre über die Natur hat auch er in poetischer Sprache gegeben. Ein anderer Zeitgenosse, Pherekydes, nahm drei ewige Prinzipien aller Dinge an, welche er Jupiter, Zeit und Chaos nannte. Am bedeutungsvollsten unter diesen Denkern war aber Heraklit aus Ephesus, dessen Lehre bei den Alten in hohem Ansehen stand. Aber auch sie beklagten sich schon über ihre Dunkelheit und nahmen an, daß Heraklit absichtlich so schwer geschrieben, damit seine Schrift der unphilosophischen Menge nicht zugänglich sei. Er bediente sich der Bildersprache; sein Werk war reich an frischen Gleichnissen und treffenden Sinnsprüchen voll schlagender Kraft. Unter den alten Philosophen war er der tiefsinnigste Denker, und Sokrates soll über seine Schrift geäußert haben: Was er verstanden habe, sei vortrefflich, und von dem, was er nicht verstanden, nehme er an, daß es ebenso schön sei. Als der charakteristische Grundzug seiner Philosophie wird der Satz angegeben: das Feuer sei das Prinzip aller Dinge. Aber darüber hinaus hat Heraklit das Prinzip des Werdens, die Lehre von der Bewegung aller Dinge zuerst erkannt und ausgesprochen. „In dieselben Ströme — sagt er — steigen wir hinab und steigen auch nicht hinab. Denn in denselben Strom vermag man nicht zweimal zu steigen, sondern immer streut und sammelt es sich wieder, immer strömt es zu und strömt es ab.“ Dieses ewige Werden dachte sich Heraklit als das Erzeugnis von Gegensätzen, die einander gegenübertreten, einander sowohl anziehen wie abstoßen, sich miteinander zu vereinigen oder zu



Aeschines. Marmorstatue; Neapel.

verdrängen suchen. Der Streit ist nach ihm der Vater aller Dinge, und er tadelt den Homer, weil dieser wünschte, daß der Streit aus der Welt verschwinden möge. Ohne Unterschied wäre keine Harmonie, ohne Gegensätze kein Prozeß des Lebens in der Welt.

Aber erst in der pythagoräischen Schule ist ein bemerkenswerter Fortschritt der Spekulation wahrzunehmen. Pythagoras selbst war ebenfalls ein Jonier, fand aber in Unteritalien einen festen Boden, wo er einen Bund Gleichgesinnter, den sogenannten „Pythagoräischen Bund“ gestiftet hat. Ein tiefes Dunkel liegt auch auf seiner Lehre, die von der Idee ausgeht, das Wesen der Dinge liege in dem Maß, dem Verhältnis der festen Formen. Nicht der Stoff, sondern die Gestaltung sei das Reale an den Dingen; alles bestehe nur durch Harmonie, die Welt selbst sei ein symmetrisch geordnetes Ganzes, ein Kosmos. In dieser Idee sah er nicht nur das Gesetz des Individuellen, sondern auch des politischen Lebens, und ein Ausfluß dieser Idee war die pythagoräische Zahlentheorie, welche auf der Lehre fußte, daß die Zahl das Prinzip und das Wesen aller Dinge sei. Seine Ethik hatte noch einen durchaus religiösen Charakter. Die Menschen sind nach Pythagoras eine Herde der Götter, und ihr höchstes Gesetz sei, die Ordnungen der Götter zu ehren, durch Ausübung strenger Tugend und Gerechtigkeit ihnen ähnlich zu werden. Zu der Höhe der Abstraktion erhob sich der philosophische Gedanke in Wirklichkeit erst in der Schule der Eleaten, welche in Großgriechenland emporblühte und von dem Dichter Xenophanes gegründet worden war. Xenophanes aus Kolophon (ca. 530 v. Chr.) hat in seinem Lehrgedicht über die Natur den Grund zu der Anschauung der eleatischen Schule von der Einheit und Einfachheit der Dinge gelegt. Ihm war die Welt nicht mehr ein beständiges Werden, sondern eine feste Einheit, ein Wesen, das stets dasselbe bleibt trotz aller Veränderungen, das in Wahrheit nur ist und nicht wird, nur eins und nicht vieles ist. Dieselbe Idee führte sein Schüler Parmenides weiter aus; auch er legte seine Ansicht in einem Gedicht nieder, in welchem er die Lehre vom reinen Sein entwickelte und die streitenden Meinungen der Zeitgenossen zu verbinden suchte. Von einem Schüler des Parmenides, von Zeno, der zuerst die Dialektik als eigene Wissenschaft ausgebildet hat, wurden die Beweise des Parmenides fortgeführt, der philosophische Gedanke zur Kunstfertigkeit erhoben und in bestimmten Formen abgegrenzt. Die Philosophie kam nun zum Bewußtsein ihrer selbst, ihres Zieles und ihrer Aufgabe; es genügten ihr nicht mehr die religiösen und sittlichen Erkenntnisse. Wenn sich die ältesten ionischen Philosophen noch an die Religion anlehnten, so hatten die eleatischen Philosophen sich schon zur Klarheit über alle Erscheinungen der endlichen Welt emporgerungen und das Bewußtsein der Freiheit des menschlichen Gedankens erlangt. Mit den Sophisten trat ein neues Prinzip philosophischer Anschauung auf, welches zuerst diese Freiheit des Gedankens über alle gegebene Wahrheit zum klaren Bewußtsein brachte. Der erste, der dieses Prinzip, diesen Gedanken der Subjektivität aussprach, war Protagoras. Das Maß aller Dinge ist ihm der Mensch selbst. Er sah in allem nur den ewigen Fluß und Wechsel, alle Vorstellungen beruhten ihm auf den Eindrücken der Dinge auf das Individuum, und daraus schloß er, daß es überhaupt nichts Festes gäbe, daß nichts gut oder

schlecht an sich sei, daß alles nur Sache zufälliger Vorstellungen und Meinungen. Es ist bekannt, daß die Sophisten später diesen Grundsatz auch auf das politische Leben, auf Recht und Moral ausgedehnt haben. Im Bewußtsein ihrer individuellen Freiheit entledigten sie sich aller Fesseln, welche Gesetz und Pflicht, Wahrheit und Recht, Sittlichkeit und Religion auferlegten; der Mensch war ihnen der Herr aller Dinge, und zwar nicht der Mensch nach seiner allgemeinen und notwendigen Natur, sondern nach den Empfindungen, Meinungen und Launen des Augenblicks. Auf diesem Wege gelangten die Sophisten zu jenen berühmten Trugschlüssen und Widersprüchen; sie selbst erklärten ihre Kunst als die Fähigkeit, „die schlechteren Gründe zu den besseren zu machen.“ Ein solches Bestreben mußte natürlich den Geist der Wissenschaft und Sittlichkeit gegen sich aufrufen, und diese Reaktion trat durch die Begründung der Ethik ein, nachdem die Philosophie die Idee des Wissens von ihrer ethischen Seite erfaßte.


Sokrates. Herme; Neapel.

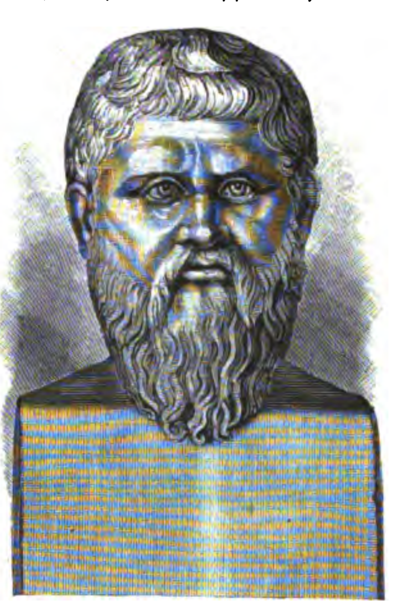
Diese Periode der Ethik wird durch **Sokrates** eingeleitet (469—399); er führte die Philosophie von der Betrachtung des Himmels und der Natur zur Erforschung des Menschen; inmitten der Auflösung des griechischen Nationallebens, welche seine Philosophie ja eigentlich selbst mit herbeiführte, gab er dem hellenischen Geiste einen neuen Stützpunkt, einen sittlichen Lebensgehalt, das Bewußtsein von der Freiheit des Gedankens und der Vernunft, aber in dem Sinne, daß dasselbe nicht etwa bestehe in der Freiheit von allen Gesetzen, sondern vielmehr im Wissen, in der Ausbildung und Gesetzmäßigkeit der Vernunft selbst, in deren Besitz wir uns frei und erhaben denken können über alles Äußere, Gegebene und Zufällige. Sokrates hatte kein bestimmtes philosophisches System, und er selbst hat nichts hinterlassen; aber wir erkennen seine Bedeutung aus dem Einfluß, welchen derselbe auf die Kreise, die sich um ihn sammelten, ausgeübt hat. Seine Philosophie hatte eine vorwiegend ethische Richtung; er ist der Urheber der Erkenntnislehre. Den negativen Richtungen der Philosophen, bei welchen die Anmaßung des Wissens zu einer Zersetzung aller Ideale gelangt war, stellte er das Wissen des Nichtwissens gegenüber, das er bekanntlich als seinen größten Ruhm behauptete. Er verwirft alles Wissen, soweit es nicht dem ethischen Zweck diene; er ist es, welcher die Philosophie zuerst anleitet, mit Bewußtsein der Regeln und Gesetze ihres Verfahrens zu Werke zu gehen; er lehrte also zuerst die Menschen denken, und zwar mit Bewußtsein denken. Die Methode, deren er sich dabei bediente, war die Induktion, d. h. die Ableitung einer allgemeinen Wahrheit aus einer gewissen Anzahl gleichartiger Einzeldinge oder Einzelfälle. Er ist auch derjenige, von welchem die Idee und die Anfänge der Dialektik herrühren, und diese Methode führte selbstverständlich auf den Dialog als die natürliche schriftstellerische Form.

Die ethischen Grundsätze des Sokrates stellen ein Bild sittlicher Hoheit

und Menschenwürde dar; sie gehen aus seiner Lehre vom Wissen mit natürlicher Konsequenz hervor. Alle Tugend ist ihm ein Wissen, eine Weisheit; das höchste Gut ist die Tugend, indem sie den Menschen für das Leben tüchtig macht und ihm das frohe Bewußtsein der Kraft und Freiheit gewährt; so wie das Wissen nur um der Sittlichkeit willen da ist, so muß alles sittliche Streben wieder nur auf das Wissen gerichtet sein. Mäßigung und Selbstbeherrschung sind die Grundlage aller Tugend und hierdurch aller Glückseligkeit. Dies schließt aber den frohen Genuß des Lebens nicht aus. In den ethischen Prinzipien von Tugend und Glückseligkeit liegt natürlich die Selbsterkenntnis der Seele, die sich als etwas Göttliches fühlt, mit inbegriffen. Durch diese Lehren erreichte Sokrates, obwohl während seines Lebens, vielleicht gerade um seiner Lehre willen, viel verfolgt und arg angefeindet, einen großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und auf die Nachwelt, einen Einfluß, der noch bis in ferne Zeiten in Religion, Wissenschaft und Recht nachwirkte. Er selbst starb bekanntlich im Gefängnis, und sein Tod verklärte ihn in den Augen seiner Schüler zu einem heroischen Charakter. Seine letzten Worte, daß es für den guten Menschen kein Übel gäbe, weder im Leben noch im Tode, und daß die Sache der Menschen niemals von den Göttern vernachlässigt werde, galten den Schülern als ein heiliges Erbe; aber da seine Lehre nicht in einer bestimmten wissenschaftlichen Form vorlag, so entnahm jeder daraus, was seinem Geiste und seiner Sinnesart zusagte. Die einen haben die Richtung des Sokrates auf das Dialektische ausgebildet, die andern die auf das Ethische und Praktische. Nur einer von diesen erfaßte den ganzen Sokrates und hat dessen Ideen zu einem vollständigen System der Philosophie fortgebildet. Unter seinen unmittelbaren Schülern entstand durch Aristipp die Philosophie der cyrenaischen Schule, mit Antisthenes die cynische Schule, und durch Euklid die megarische. Der geringste Fortschritt im philosophischen Denken ist bei den Cynikern wahrzunehmen; ihre Philosophie war vorzüglich aufs Praktische gerichtet; das tugendhafte Leben erschien ihnen als der Endzweck der Menschen, die Haupttugend aber die Bedürfnislosigkeit, die Verachtung der Lust und die Abhärtung gegen Unlust. In ihrem beschränkten Ideenkreis galt ihnen das Wissen als bedeutungslos, so daß später in Übertreibung der Lehren des Meisters und in Verachtung aller Sitte der Cynismus „ein oft widerwärtiges und schamloses Zerrbild des sokratischen Geistes“ darbot. Der witzige Sonderling Diogenes von Sinope, den man einen toll gewordenen Sokrates nannte, ist die interessanteste Erscheinung dieser Schule. Sein Lebensgrundsatz war, man müsse Vernunft haben oder einen Strick. Eine höhere Ausbildung des sokratischen Geistes ergab sich bei den Cyrenaikern, deren philosophische Lehre Aristipp in dem Satz formulierte: der Zweck des Lebens und das höchste Gut sei die Lust. Die weitere Entwickelung dieser Richtung drehte sich ausschließlich um die Frage, ob die körperliche oder die geistige Lust, die positive Lust oder die Schmerzlosigkeit das Ziel des menschlichen Strebens sein solle. Erst durch Euklid wurden die Grundelemente der megarischen Philosophie mit den sokratischen Ideen in eine gewisse Verbindung gebracht. Euklid war einer von Sokrates eifrigsten Schülern; ihm ist das Gute nur eins, dieses Eine sei auch immer dasselbe und sich selber gleich. Dieses eine Gute ist ganz das-

selbe wie bei Sokrates, nämlich nur die Vernunft, gleichviel, welchen Namen sie immer trage. In dieser Schule wurde auch die Dialektik der Eleaten weiter ausgebildet; die meisten ihrer Vertreter sind jedoch nur durch gewisse Trugschlüsse berühmt geworden, wie z. B. durch den folgenden, welcher dem Eubulides beigelegt wird: „Wenn du lügst und dabei sagst, daß du lügest, so lügst du und redest zugleich die Wahrheit;" — oder der folgende: „Wenn du etwas nicht verloren hast, so hast du es; Hörner aber hast du nicht verloren, also hast du Hörner."

Gegenüber all diesen Ausschreitungen wurde die sokratische Denkweise in ihrer vollen Idealität zuerst durch Plato erfaßt (429—347); er hat die Philosophie zu einem gegliederten System fortentwickelt; er war Denker und Künstler zugleich. Seine Schriften — 44 Werke — sind vollständig auf uns gekommen. Seine Philosophie bildet den Höhepunkt der Spekulation über die Theorie der Erkenntnis; ihre Darstellungsform ist der Dialog, den Sokrates selbst eine Dichtung in seinem Geiste genannt hat. In diesem Dialog verfährt er wie ein echter Dramatiker, indem er die verschiedenen streitenden Personen in scharfer Charakteristik hervortreten läßt. Aber diese Form war nicht bloß eine zufällige und äußerliche, sie ging aus der Tendenz hervor, seinen Ideen die Vorteile der mündlichen Wechselrede zuzuwenden und die Schüler zum philosophischen Denken und Leben zu erziehen. Die Philosophie ist ihm der Aufschwung des Gemüts zum Ideal, der Zug der Seele nach dem Ewigen und Einen. Die Idee ist ihm das begriffliche Wesen der Dinge, das, was jedes Ding an sich ist. Von dieser Idee an sich gilt, was Plato von der Idee des Schönen sagte: „Das Schöne ist ewig, weder entstanden noch vergänglich, weder wachsend noch schwindend, nicht in der einen Beziehung schön, in der andern häßlich, so daß es dem einen so, dem andern anders erscheint. Auch kann es nicht sinnlich wahrgenommen werden, etwa wie ein Gesicht oder eine Hand; auch ist es nicht an einem andern, sondern es existiert an und für sich." Die Idee ist also das allein Wirkliche, und die Ideenwelt der Inbegriff aller Realität. Daraus folgte, daß der Erscheinungswelt im Gegensatz zur Ideenwelt ein wahres Sein nicht zukommt, sondern vielmehr eine sinnliche, zwischen Sein und Nichtsein in der Mitte stehende Existenz, etwas, das immer nur wird, aber nie ist. Zu einer originellen Höhe erhebt sich Plato in seiner Anschauung der Natur im Gegensatz zu der mechanischen Naturerklärung der ihm vorangegangenen Philosophen. Das Universum erscheint ihm als ein aus Leib und Seele bestehendes, mit Vernunft begabtes lebendiges Wesen, in dessen Mittelpunkt sich, unbeweglich ruhend, die



Plato. Marmorbüste. (Jahrb. d. arch. Inst.)

Erde befindet. Die Seele besteht aus einem unsterblichen und einem sterblichen Bestandteil, aus einem vernünftigen und unvernünftigen. Die Vernunft hat ihren Sitz im Kopf, der Mut in der Brust, die Begierde im Unterleib. Ein besonderes Buch hat Plato der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele in seinem berühmten „Phädon“ gewidmet. Die Unsterblichkeit erscheint hier zum erstenmale als eine ethische Forderung. Das ganze Streben der Philosophen geht darauf aus, die Seele von dem Körper zu befreien und vom Leiblichen zu reinigen. Die Beweisführung ist einem sterbendem Philosophen in den Mund gelegt, der eben durch die Klarheit und Ruhe, mit welcher er dem Tode entgegengeht, den moralischen Beweis von der Unsterblichkeit der Seele erbringt. Am höchsten steht die Ethik des Plato als eine Vorstufe künftiger weltgeschichtlicher Gestaltungen des sittlichen Bewußtseins. Die Ideen sind ihm auch die letzten Gründe alles Guten; das wahre Sein, das Allgemeine und Ewige ist auch zugleich das Gute, weil es das Gleichmäßige nnd Gesetzmäßige ist. Das Gute an sich aber ist die oberste Idee, von welcher alle andern, alle Ordnung, Einheit und Harmonie ausgeht. Alle Tugenden gelangen zu ihrer vollständigen Ausbildung nicht im Einzelleben, sondern erst im sittlichen Gemeinleben oder im Staat, dessen Zweck es ist, die Idee des Guten zu realisieren, das sittliche Prinzip in der Gesellschaft zu verwirklichen, das Individuum und die Gesamtheit auf einen ethischen Standpunkt zu erheben. Der platonische Staat ist kein bloßes Phantasiebild, sondern das Ideal einer auf sittlichen Grundlagen gedachten republikanischen Verfassung.



Aristoteles.
(Visconti, Icon. greca.)

Die philosophische Lebenskraft seiner Gedanken offenbarte sich aber erst recht in ihrer vollen Bedeutung durch Aristoteles (385—322); mit ihm erreichte die griechische Philosophie ihre höchste Vollendung. Er hat sie zu einer Weltphilosophie erhoben und in eine strenge wissenschaftliche und systematische Form gebracht; sie wird bei ihm zu einer Wissenschaft in Begriffen und um der Begriffe willen. Er hat zuerst das realistische Bewußtsein von der sinnlichen Wirklichkeit im Gegensatz zu den Anschauungen des spekulativen Bewußtseins der früheren Philosophen geltend gemacht. Während Plato die Objekte der philosophischen Erkenntnis in der übersinnlichen Welt sucht, fand sie Aristoteles in der Erfahrungswelt. Eine Folge seiner empirischen Richtung war es, daß er sich mit allen Wissenschaften, mit den Thatsachen der Natur und Geschichte eindringlicher bekannt gemacht hat, als irgend ein Philosoph vor ihm. Er ist also der Schöpfer der formalen Logik und des strengen Beweisverfahrens in philosophischen Dingen geworden. Auch hat er zuerst die Gottesidee philosophisch begründet. Seine Ethik ging vor allem auf das Wesen der sittlichen Tüchtigkeit aus. Aristoteles war zwanzig Jahre ein Schüler des Plato und hatte bei diesem Lehrer die dialektische Kraft seines Geistes erprobt. Dann wurde er der Erzieher

Alexanders des Großen und trat in den Mittelpunkt des Volkslebens der alten Welt. Durch Aristoteles und Alexander wurde zuerst eine Weltkultur begründet, und was Alexander für das politische Leben, das wurde Aristoteles für die geistige Existenz der alten Welt. „Er faßte mit der überlegenen und alles konzentrierenden Kraft des philosophischen Gedankens den ganzen geistigen Thatbestand des antiken Lebens zusammen und ordnete ihn nach dem Begriff, den er zuerst in seinen logischen Denkformen bestimmte.“ Durch sein Leben wie durch seine Lehre bewies er den Menschen, wie man zugleich gut und glücklich sein könne, und nicht nur in philosophischen Schriften, sondern auch in Gedichten hat er das höchste Gut der Tugend verherrlicht. Eines dieser Gedichte ist uns noch erhalten.

Tugend, der Sterblichen mühvolles Ziel,
Herrlichster Kampfpreis irdischen Trachtens!
Für deine Schönheit sterben, o Jungfrau,
Ist dem Hellenen beneidetes Los.
Unverdrossen erträgt er die härtste
Arbeit um dich; du lenkest sein Sinnen
Hin auf die hehre, unsterbliche Frucht,
Die du ihm bringst, die besser als Gold ist,
Besser als Ahnen und weichliche Ruhe!
Dir nur diente Herakles, des Zeus
Göttlicher Sproß, und die Söhne der Leda,
Schweres erduldend, in Thaten bewährten
Sie deine weltüberwindende Macht.
Sehnend nach dir einst stieg der Pelid' und
Telamons Sohn zum Hades hinunter.
Also um dich auch, Holdselige, mißt
Jetzo der Tag den Pflegling Atarnes.
Drum nur preise den Thatenberühmten
Ewig, unsterblich der Musen Gesang;
Ja, Mnemosynes Töchter erheben
Laut ihn zugleich mit dem gastlichen Zeus und
Dauernder Freundschaft nie welkendem Ruhm.

Durch Aristoteles wurde die antike Geisteswelt vernichtet, und eine neue Gedankenwelt aufgerichtet, welche einen weiten Umkreis für das reine Denken geschaffen hat.

Die Schule des Aristoteles hat aber nur wenig zur Fortbildung seiner Gedanken beigetragen; ihre Richtung ging mehr auf Beobachtung und auf gelehrtes Wissen. Erst später schlug die griechische Spekulation neue Pfade ein; die Philosophie selbst wurde nur noch in praktischem Interesse betrieben. Die Frage nach dem Lebenszweck galt als die oberste und wichtigste. Das Kriterium der Wahrheit erschien vom subjektiven Standpunkt aus als eine erstrebenswerte Erkenntnis. Nach dieser Erkenntnis rangen die Stoiker. Der Stifter ihrer Schule war Zeno (350), auf den die Lehre und Denkweise der cynischen Philosophie einen großen Einfluß geübt hatte. Er selbst war ein Muster von Sittenstrenge und Entsagung und lehrte dieselben Tugenden. Seine Ethik bestand im naturgemäßen Leben; und „naturgemäß“ hieß in seinem Sinne dasjenige Leben, das einzig und allein darauf geht, mit Bewußtsein und Willen das zu thun, was der Mensch von Natur ist, nämlich: „fürs erste ein Teil des großen

Ganzen, welcher sich dem von der allgemeinen Vernunft geordneten Gang der Dinge fügt, fürs zweite ein vernünftiges Wesen, welches nicht nach Empfindung und Leidenschaft, sondern mit vernünftiger Einsicht und Selbstbeherrschung handelt, und fürs dritte ein Glied der Gesellschaft vernünftiger Wesen, das seine Stellung zu seinesgleichen erkennt und das daraus sich ergebende Verhalten gegen sie beobachtet." Das höchste Ziel des menschlichen Strebens, das höchste Gut ist die Tugend; neben ihr besteht kein anderes Gut, das absoluten Wert hätte. Alle äußeren Vorzüge hielten die Stoiker für gleichgültig oder sogar schädlich; dagegen erschienen ihnen Krankheit, Schmerz und Armut nicht als Übel, da sie kein Hindernis der Tugend und somit der Glückseligkeit seien. Sie leugneten, daß die Lust ein hohes Gut oder gar, wie der Vertreter einer andern philosophischen Richtung jener Zeit, wie Epikur aus Samos (341—270) lehrte, der letzte Lebenszweck sei. Der Standpunkt des Epikur ist in seiner Auffassung der Philosophie klar ausgesprochen. Diese hat nur einen Zweck, nämlich die Herbeiführung der Glückseligkeit, und alles Wissen für ihn nur so viel Wert, als es eine Anleitung zum Glücklichsein giebt. Die Glückseligkeit besteht ihm aber in der Lust, folglich ist die Lust der letzte Zweck und das höchste Gut des Menschenlebens. Als einen Beweis für diesen Grundsatz macht Epikur die Thatsache geltend, daß alle Lebewesen von der Stunde ihrer Geburt an bis zum Tode die Lust suchen und den Schmerz fliehen; aber die Lust ist ihm vor allem eine geistige und eine gemäßigte; sie besteht in der Einschränkung der Begierden und Leidenschaften. Er empfiehlt hauptsächlich Genügsamkeit und Maß. Wenn Epikur sagte, die Lust sei der oberste Lebenszweck, so verstand er darunter nicht die Lust eines ausschweifenden Lebens oder die des Sinnengenusses, wie viele aus Unwissenheit oder aus Mißverständnis seiner Lehren meinten, sondern die Gesundheit des Leibes und die Ruhe des Gemüts. Tapferkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit erscheinen ihm als erstrebenswerte Tugenden, die er aber nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel zur Erreichung der Glückseligkeit auffaßt.


Zeno.
(Visconti, Icon. greca.)

Die letzte kräftige und einflußreiche Erscheinung des philosophischen Lebens in Griechenland ist der Skepticismus. Er steht auf demselben Boden mit der stoischen und epikuräischen Lehre, insofern auch er das praktische Interesse als den Ausgangspunkt des Philosophierens und die Glückseligkeit als das Ziel desselben ansah. Der Begründer dieser Richtung war Pyrrhon aus Elis, und das Neue bestand darin, daß man, als die vielen vergeblichen Versuche, die positive Wahrheit zu finden, alle Hoffnung schwinden ließen, sodann das Ziel der Philosophie, die Weisheit, die Einheit und die Übereinstimmung des Geistes mit sich selbst, in einem Negativen suchte. Es ist natürlich, daß der Skepticismus keine Erscheinung der beginnenden, sondern eine der endenden Philosophie gewesen ist. Seine Vertreter gaben eben die Hoffnung auf, die Probleme der Wahrheit zu erforschen, zu einer Zeit, wo der Geist des Volkes nicht mehr die produktive Kraft und das frohe Bewußtsein derselben, den Glauben an sich selbst,

besaß. Nach den Zeiten Epikurs und der Stoiker herrschte kein thätiges Leben und kein Fortschritt in der philosophischen Produktivität mehr. Erst als die religiösen Ideen und die Weltanschauung des Orients mit den metaphysischen Begriffen griechischer Spekulation sich vermischten, entwickelte sich in dem Neuplatonismus ein System von Ideen und Meinungen, in welchen wir den letzten, freilich vergeblichen Versuch erkennen, der antiken Weltanschauung eine durch die Rückkehr zur platonischen Philosophie geläuterte Auffassung und einen sittlichen Rückhalt zu geben.

So hielt die Philosophie von den Anfängen bis zum Verfall des hellenischen Lebens gleichen Schritt mit der Entwickelung desselben im Staat wie in der Religion und in der Poesie. Wie die epischen Dichtungen des Hesiod auf den Beginn aller Spekulation, so weist die dramatische Poesie auf ihren Höhepunkt. Man kann die Dramen des Euripides und Sophokles ebensowenig wie die Komödien des Aristophanes in ihrem vollen Gehalt erfassen, wenn man nicht die philosophischen Systeme kennt, von welchen sie beeinflußt waren und in deren Gedankenkreise die Dichter lebten. So zeigt sich auch hier die wahrhaft schöne und gedeihliche Wechselwirkung, die das hellenische Leben in der Zeit seiner Entwickelung und seines Glanzes auf allen Gebieten geistigen und künstlerischen Schaffens zu Maß und Harmonie gebracht hat.

Die hellenistische Litteratur.

In der wehmütigen Klage Alexanders des Großen, daß für seine Thaten nicht wie für die des Achill ein neuer Homer erstanden sei, liegt die treffendste Charakteristik jenes Zeitraums, der die Nachblüte der griechischen Litteratur umfaßt. Man nennt diese Periode, welche etwa drei Jahrhunderte vor und zwei Jahrhunderte nach Chr. umfaßt, gewöhnlich die alexandrinische Litteratur, insofern Alexandria lange Zeit der Mittelpunkt alles geistigen Schaffens war. Da aber das litterarische Streben sich nicht ausschließlich auf Alexandria konzentrierte, da ferner auch auf diese Periode noch, allerdings erheblich später, eine schwächere Zeit der Nachblüte unter den byzantinischen Kaisern folgte, so dürfte es zweckmäßiger sein, alle diese Bestrebungen, Arbeiten, Dichtungen und litterarischen Schöpfungen als „hellenistische Litteratur“ zusammenzufassen. Der Hellenismus war ja nach dem Tode Alexanders des Großen durch ihn wie durch seinen Lehrer Aristoteles zur Weltbildung geworden, insofern die nationale Eigentümlichkeit der Hellenen, ihre Sprache, ihre Sitte und ihre Bildung, bei allen Kulturvölkern Eingang fanden. Namentlich gilt dies von den Reichen des Ostens, besonders von Syrien und Ägypten, wo aus der Mischung griechischer und orientalischer Elemente eine neue Kultur hervorgegangen ist. Zum erstenmal begegnen sich auf dem Boden Alexandriens der semitische und der griechische Geist. Ein uraltes Bibelwort hatte schon ein Jahrtausend vorher die beiden Hauptfaktoren der Kultur in nahe Verbindung gebracht; nach dieser Verheißung sollte Gott der Herr Japhet ausbreiten und in den Hütten Sems wohnen lassen; nach späterer sinniger Deutung sollte durch dieses alte Wort die Schönheit Japhet, die religiöse Wahrheit Sem zugeschrieben und damit das Grundwesen beider

Völker ausgedrückt sein, die wohl schon in fernen mythischen Zeiten in einem geistigen Verkehr gestanden haben mögen, und die nun, nachdem sie so lange getrennte Pfade gegangen, an einem bedeutsamen Wendepunkt der Weltgeschichte aufeinander stoßen. Von jenem geistigen Verkehr weiß die Geschichte freilich nur sehr wenig, die Sage aber desto mehr zu berichten. Geschäftig hat sie die Reisen- und Wanderstudien griechischer Dichter und Philosophen nach dem Osten begleitet und dort mit den Denkern und Sängern des Orients in einen Gedankenaustausch gebracht. Mehr aber als solche Bildungen der Sage sprechen historische Thatsachen für diesen Weltverkehr, dessen Zusammenhänge und Einflüsse eine noch nicht geschriebene Geographie des Denkens und der Litteratur zu enthüllen haben wird. Die Fäden dieser Geistesentwickelung laufen herüber und hinüber, wie die des Weberschiffleins; gelingt es, sie zu entwirren, dann wird auch das Geheimnis jener Ideenwanderungen in voller Klarheit aufgehen. Was jetzt scheinbar unvermittelt einander gegenübersteht, wird dann in seinen Wechselbeziehungen verstanden und erklärt sein: die Blüte der alten Kultur in Hellas und Judäa, den Stammsitzen der zwei hervorragendsten Völker der semitischen und indogermanischen Rasse. Soweit es der historischen Forschung gelungen ist, die Wege dieses Verkehrs zu ermitteln, waren es vor allen die Phönizier, dieses seefahrende und handeltreibende Volk, welche durch das Medium der materiellen Kultur wohl auch die geistige vermittelt haben. Eine Übereinstimmung der religiösen Grundideen der Ägypter, Phönizier und Griechen ist schon früh erkannt und nachmals durch die wissenschaftliche Erforschung der klassischen Mythologie bestätigt worden. Die alten Sagen von Danaos, von dem ägyptischen Kadmos, dem phönizischen Einwanderer, die von einem spätern Geschichtsschreiber erwähnte Überlieferung, daß die ältesten dorischen Fürsten der Abstammung nach Ägypter gewesen seien, endlich die Angaben Herodots über die von den Hellenen im Nilland gemachten religiösen Anleihen weisen auf zweifellose, wenn auch im einzelnen kaum noch bestimmbare Einflüsse des Orients auf die Entwickelung der Religion und der Kultur in Griechenland hin. Bestätigt sich die Vermutung, daß die Pelasger identisch seien mit den Phönizier-Philistern, so wäre allerdings das Medium dieser Einflüsse historisch über jedes Bedenken nachgewiesen.

Je mehr die Hellenen aber später in künstlerischer Durchbildung ihren pantheistischen Glaubenskreis vollendeten, desto schärfer traten sie natürlich in Opposition gegen den Spiritualismus der monotheistischen Religionsidee. So steht schon in historischer Vorzeit den dreißigtausend unsterblichen Göttern des Hesiod der ewige Gott, der einzige und alleinige des Moses gegenüber, und auf den Lobgesang des Psalmisten: „Herr, unser Gott, wie herrlich ist dein Name auf der ganzen Erde!“ antwortet Pindar wehmütig: „Eins ist der Männer, eins der Götter Geschlecht; wir atmen aber aus einer Mutter beide.“ Die Anschauungen rücken einander näher, wenn dem Chor des Euripides: „Vielfach sind die Gestaltungen des Göttlichen“ die Klagen des „Predigers“ folgen, dem „alles Werdende vergänglich ist,“ nur der Geist nicht, der zu Gott zurückkehrt, von dem er ausgegangen. Die Griechen hatten eben in ihrem Kultus die in sich vollendete harmonische Natur, die Israeliten die Genesis, die Geschichte dieser Natur und den Kultus dessen gefeiert, der sie geschaffen. Jene gingen

von der Mannigfaltigkeit, diese von der Einheit des Lebens aus; jenen war die Welt ein ewiges Sein, diesen ein ewiges Werden. Die vollendete Schöpfung der Natur spiegelt sich im hellenischen, die Geschichte ihres Werdens im semitischen Geiste ab. Beide Richtungen wurden maßgebend für die Kulturentwickelung der Menschheit, beide konnten und mußten, da sie zum erstenmal nach langer Nacht im Sonnenglanz des macedonischen Cäsarismus sich begegneten, ein neues Drittes schaffen, das beide Weltanschauungen, den Natur- und Geschichtskultus, zu einer großen Welteinheit abklärte.

Aber freilich, das Schwert des Helden und Eroberers konnte wohl die Völker bezwingen, nicht aber ihren Geist, und die Hellenen waren in den Tagen Alexanders ebensowenig mehr die alten Griechen Homers und Pindars, wie die Juden jener Zeit die Israeliten Moses' und Jesaias'. Ein erschöpftes, abgeblaßtes Hellenentum trat einem weltmüden, in sich abgeschlossenen Judentum gegenüber, und dennoch erzeugte die Berührung neue Keime geistigen Lebens. Mit Erstaunen und Bewunderung blickten die griechischen Denker zu der Tiefe und Reinheit des mosaischen Gottesglaubens auf, da sie alles, was in ihrer Träume Dämmern ihnen als religiöse Ahnung aufgestiegen war, hier in lebendiger Wirklichkeit verkörpert sahen. Die Juden hinwieder waren von der maßvollen Heiterkeit und göttergleichen Schönheit des Hellenentums begeistert und entzückt, das ihnen ein neues Lebenselement eröffnete. Allerdings, die Griechen waren geborene Denker, und seit der Zeit, da sie ihre geistig nationale Einheit erlangt hatten, blühte bei ihnen die philosophische Spekulation in Schulen und Systemen und reifte später bis zur höchsten Vollendung. Wer also den Strom philosophischer Erkenntnis bis zu seinen Quellen verfolgen will, der muß bis zu den ionischen Physiologen hinauf gehen, deren Anfänge wir bereits geschildert haben; wer aber die Entwickelung der religiösen Grundgedanken der Menschheit genau kennen lernen möchte, der findet in dem Bibelbuch deren Quellen und Ursprünge, an welchen wir gleichfalls bereits vorübergezogen sind. Aber weder in Athen noch in Jerusalem, sondern auf dem uralten Kulturboden Ägyptens wurde der Friede zwischen diesen beiden großen Kulturanschauungen geschlossen; dort hatten die Ptolemäer die Fortschritte der Wissenschaften und der allgemeinen Bildung begünstigt. Das prächtige Alexandria wurde ein Stapelplatz für Ideen und Waren, eine Heimstätte feinster Bildung und ästhetischen Lebensgenusses. Der Einfluß und das Geld der Ptolemäer begründeten dort die erste und größte Bibliothek der Welt (mit 700 000 Rollen) und sammelte in dem Museum alle Berühmtheiten der Wissenschaft und Litteratur zu gemeinsamem Schaffen. Die von den Königen in dieses Museum berufenen Männer genossen dort eine sorgenfreie Existenz und völlige Muße, ihren Studien ganz nach freiem Antrieb zu obliegen; sie wohnten in den prachtvollen Hallen der Königsburg oder des Bruchions, speisten gemeinschaftlich und bildeten einen Konvent, in dem alle wissenschaftlichen Fragen zur Beratung gelangten. Und wie in Alexandria, so versammelten sich auch die Männer der Wissenschaft und Kunst in Pergamos und Rhodos und andern Städten, wo stattliche Büchervorräte aufgehäuft waren und wissensfreundliche Höfe der Entfaltung des geistigen Lebens günstig gesinnt waren. Die erste Sorge aller dieser Männer war die um die Kritik und Auslegung

der homerischen Gedichte nach ihren allgemein geschichtlichen, dichterischen und rein menschlichen Beziehungen. An Homer wollten sie dasjenige, was die Nation bis dahin an anregender Begeisterung, an lebendigem Heldengefühl empfangen, feststellen und für die Betrachtung der Nachwelt sammeln. Von den Urteilen dieser Kunstrichter Alexandriens hing später das ganze gelehrte Altertum ab; sie sammelten und wählten die Schriftsteller aus, welche sie für nützlich und bedeutend hielten.

Ihr eigenes Schaffen freilich entbehrte der Frische und Kraft, welche die hellenische Poesie in der Zeit ihres nationalen Glanzes entfaltet hatte, aber es trug doch ein charakteristisches Gepräge, indem alle seine Vertreter denselben Traditionen folgten und in einem Ziele zusammentrafen. Gleichwohl bleibt diese Zeit trotz allen Glanzes und aller Gelehrsamkeit nur eine Epigonenperiode, in der die Theorie der Praxis nachhinkte, während der Genius längst entschwunden war. Das Verlangen, seine Thaten und Wunder natürlich zu erklären, entsteht in solchen Zeiten regelmäßig. Man giebt sich dann wissenschaftliche Rechenschaft, unter welchen Bedingungen und Verhältnissen dieser Genius seinen poetischen Zauber entfaltet und hegt das fromme Sehnen, daß ein solcher über kurz oder lang doch wieder erscheinen und dann nach den Abstraktionen und Regeln schaffen werde, die ihm die Zeit vorgezeichnet. So entsteht in Perioden, welchen der Genius fehlt, die Theorie, das Wissen, die Gelehrsamkeit, die ihn erklären und ihm nachhelfen möchten. Aber wie sie ohne ihre Schuld ein Zeugnis sind für das Sinken des nationalen Geistes und der dichterischen Kraft, so sind sie doch auch anderseits wiederum das Resultat der Fülle allgemeiner Bildung und der Klarheit des geistigen Fortschritts. Eine solche Periode erschöpften Geistesaufschwungs und erblühender Gelehrsamkeit war die alexandrinische, und diese Signatur tragen alle ihre Schöpfungen.

Die Plejade alexandrinischer Poeten, in der man damals sogar die homerische Dichtkunst wiedererstehen sah, erscheint nur wie ein schwacher Nachklang griechischer Weltpoesie, und all ihre Epen, Hymnen, Idyllen und Lehrgedichte vermochten den Genius der Antike nicht wieder zu erwecken. Auch die Schulen der neuplatonischen Philosophen vermochten mit ihren pantheistischen und mystischen Anschauungen die Erinnerung an die großen Meister der Wissenschaft von den Ideen doch nicht zu bannen, und die fleißigen Forschungen der alexandrinischen Grammatiker konnten den Glanz der Wissenschaften und der Geschichtschreibung aus Hellas' Blütetagen auch nicht im entferntesten erneuern. Nichtsdestoweniger hatte auch diese Epigonenzeit ihre großen Verdienste. Die Kärrner, die nach den bauenden Königen kommen, sind nicht minder wichtig und notwendig wie diese. Was in Alexandrien und später in Byzanz für die Fortbildung der einzelnen Wissenschaften in Forschungen, Erläuterungen, Untersuchungen und Besprechungen geleistet wurde, jene höhere philologische Kritik, die von dortaus ihren Weg nahm, die philosophische Idee des subjektiven Geisteslebens, die dort verbreitet wurde — dies alles war von großen Folgen für die Zukunft und verleiht jener Epoche eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Vielleicht das am wenigsten erfreuliche Bild bieten die Poeten der hellenistischen Litteratur. Nicht die dichterische Leistungsfähigkeit, sondern höchstens der geistige Fortschritt der Zeitrichtung ist aus den Werken zu erkennen, die jene schöngeistige Litteratur bilden. Einen wirklichen poetischen Wert haben nur wenige

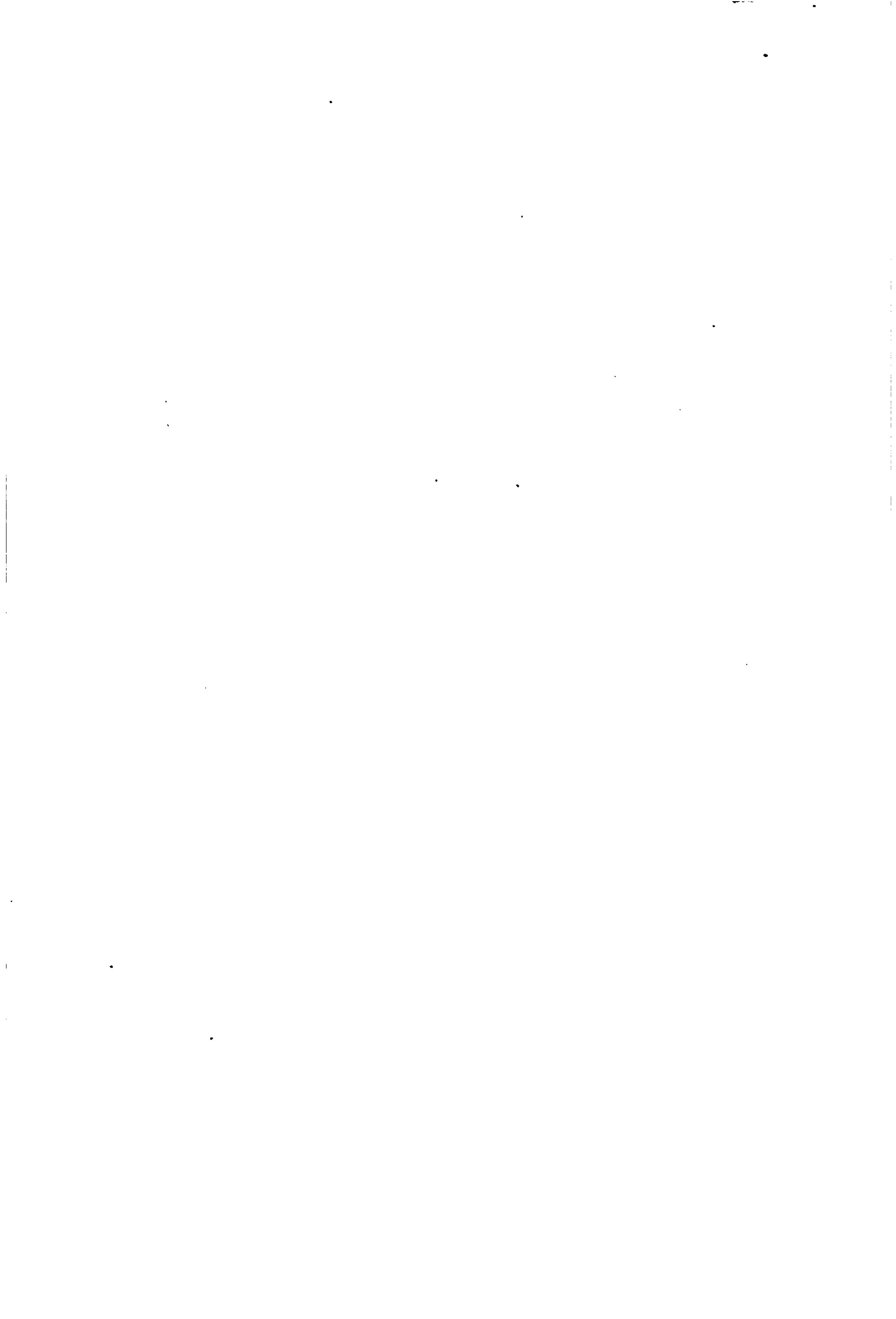






Antike Illustrationen zur griechischen Heldensage.

Malereien auf einer Dreifuß-Vase. Sammlung Sabouroff. (Furtwängler, D. Sammlg. Sabouroff.)



dieser Erzeugnisse, denn es fehlt ihnen vor allem die Keimkraft der Liebe, die allein das Zeichen poetischer Empfängnis ist.

Das Epos der Alexandriner ist eine Treibhauspflanze, von einem unfreien, nachkünstelnden Geiste erfüllt und entweder an ältere Versuche sich anlehnend oder den gelehrten Geist der neuen Epoche in die Dichtung hineintragend. Als der charakteristischste Vertreter der alexandrinischen Periode gilt Kallimachos von Kyrene (um 250); er ist der Mann, dessen Motto es war, „nichts zu singen, das er nicht verbürgen konnte.“ Er glänzte nicht durch Geist, sondern durch die Kunst, aber er ist Meister in allen Formen, in der Elegie, im Mythos wie im Lehrgedicht. Seine Thätigkeit war eine außerordentliche, als Bibliothekar, als Dichter, als Schriftsteller wie als Schuloberhaupt. Sein wesentliches Verdienst beruht aber auf zwei Leistungen: erstens auf den vier Büchern der „Aetia“, und dann auf seinem Bibliothekskatalog, der die Grundlage der ganzen griechischen Litteraturgeschichte geworden ist. Seine „Aetia“ war eine poetische Behandlung der Mythen, eigentlich eine Encyklopädie griechischer Altertums- und Volkssagen. Ein anderes mythisches Epos gab er in seiner „Hekabe“, welches Gedicht in der alexandrischen Periode am meisten gelesen und studiert wurde. Es entstand im Wettstreit mit seinem Nebenbuhler Apollonios von Rhodos, der in seinem Heldengedicht „Die Argonautenfahrt“ den ganzen Schatz seiner Gelehrsamkeit niederlegte, während Apollodoros aus Athen gar die chronologischen Studien eines Vorgängers in jambische Verse brachte. Von größerer Bedeutung ist dieser Schriftsteller als Mythograph, indem er in seiner „Bibliothek“ alle alten Mythen von der Göttersage bis zu den Irrfahrten des Odysseus zusammenstellte. Die bildende Kunst empfing aus diesem Werk ihre besten Anregungen. Sie entnahm ihm mit besonderer Vorliebe die Schilderung des Gigantenkampfs, der auf dem Altarfries von Pergamon zu einer wahrhaft erhabenen Darstellung gelangte, der Heraklessage, welche im Zeitalter der Antike die beliebteste war, sowie anderer griechischer Sagenkreise, z. B. der Iliupersis, wie sie von alten Dichtern, Stesichoros vor allem, erzählt und mit großer Freiheit umgestaltet worden war, und wie sie auf antiken Vasenbildern schon etwa zwei Jahrhunderte vorher eine dem Geiste jener Zeit und dem Charakter der Kunst entsprechende Gestaltung gefunden hatten.

Das alexandrinische Epos aber zehrte nur von den Resten dieser Sagenwelt. Es nahm erst als eine neue religiöse Strömung die Geister erfaßte einen höhern Aufschwung, nämlich im byzantinischen Zeitalter, wo zwei Dichter, Nonnos aus Panopolis (400 n. Chr.) mit seinen „Dionysiaka“ und Musäos mit dem erotischen Heldengedicht „Hero und Leander“ zum letztenmal vor seinem gänzlichen Verlöschen den hellenischen Geist noch einmal aufleuchten lassen.

Die einzige neue Richtung, welche in der alexandrinischen Periode zur Entfaltung kam, ist die idyllische Poesie. Auch ihr Grundton ist ein erotischer; mit der Schilderung reiner, unschuldiger Liebe wird die Darstellung des länd-

---

*) Erläuterung zu der Tafel: Antike Illustrationen zur griechischen Heldensage: Malereien auf einer Dreifuß-Vase. Sammlung Sabouroff. 1. Zeus und Herakles von Athena unterstützt im Kampfe gegen die Giganten. 2. Herakles' Kampf gegen die Amazonenkönigin Hyppolita. 3. Aus der Zerstörung von Troja: Auf dem Altare des Zeus der durch Neoptolemos getötete Priamos. Daneben Neoptolemos, mit dem Schildzeichen einer hervorspringenden Schlange, Hektors jüngsten Sohn, Astyanax, von den Mauern der Burg hinabschleudernd. Dahinter ein jammerndes Weib: Hekabe oder Andromache, und mehrere Krieger.

lichen Schäfer- und Hirtenlebens verbunden. Sizilien, jenes reizende, fruchtbare Eiland im Mittelmeer, dessen griechische Bewohner durch Heiterkeit, Witz und Redefluß, sowie durch feine Beobachtungsgabe sich von jeher ausgezeichnet hatten, war die Heimat des griechischen Hirtengesangs und des Theokritos aus Syrakus (ca. 280), welcher denselben zuerst in die Form des Idylls brachte. Der Hirtengesang oder das bukolische Lied (von bukolos, der Rinderhirt) war ein Gedicht, welches natürlich die ländliche Welt der Hirten zum Gegenstand hatte und beim Klang der Hirtenflöte, der Syrinx, vorgetragen wurde. Unter dem Ausdruck Idyll (eidillion, eigentlich: Bildchen) verstanden die Alten wahrscheinlich „die zu Kunstwerken abgerundeten Bilder des Volkslebens". Sie sind den Mimen des Syrakusaners Sophron, welche wir bereits in der Entwickelungsgeschichte des griechischen Dramas kennen gelernt haben, nachgebildet. Dort wie hier werden die Gewohnheiten, die Denk- und Redeweise der niederen Stände mit frischen, lebhaften Farben dargestellt. Am häufigsten sind es Hirten, dann Schnitter oder Fischer, Soldaten, Bauern, oder auch die Frauen von Handwerkern und Krämern, welche die Unterhaltung führen. Die Eigentümlichkeit des Theokrit tritt in diesen Idyllen glänzend hervor. Es ist klar, daß seine Hinneigung zu dem Leben des Volkes wahrscheinlich wohl aus der Übersättigung an dem städtischen Leben und der Überkultur des hellenischen Geistes entstanden ist. Nur in einer Zeit, wo der Unterschied zwischen Stadt und Land, zwischen Kultur und Unkultur grell hervortrat, konnte eine Dichtungsgattung wie das Idyll überhaupt entstehen, und gerade diejenige Idylle, welche als die beste des Theokrit gefeiert und am meisten auch gegen diese Behauptung ins Feld geführt wird, nämlich die von den „Syrakuserinnen am Adonisfest" scheint ein Beweis für diese Thatsache zu sein, obwohl sie weder unter Hirten noch unter andern Kindern der Natur spielt. Theokrit flieht die Stadt; er meidet die Darstellung aller Leidenschaft, er schildert mit Vorliebe in beschränktem, knapp bemessenem Rahmen die Einfachheit des Landlebens, die Unschuld der Hirten und der Mädchen inmitten der sie umgebenden idyllischen Natur.

Bei ihm zuerst finden wir auch eine Schilderung landschaftlicher Reize, wie sie bei den Dichtern des Altertums in dieser Weise fast nirgend noch hervorgetreten; er hat einen ausgesprochenen Sinn für das Erhabene in der belebten Natur, ebenso wie für das Stille und Liebliche in der unbelebten; er ist zart, weich und seelenvoll, aber auch derb, kräftig, ja zuweilen sogar scharf. Dennoch verleugnen auch seine Dichtungen nicht einen Anflug der alexandrinischen Epoche, deren Leben er in vielen seiner Gedichte so charakteristisch treu geschildert hat. Am besten ist ihm dies in seiner fünfzehnten Idylle gelungen, aus der wir die Schilderung des Frauenlebens, der Geschäftigkeit und Geschwätzigkeit, der Neugierde und Prachtliebe der Syrakuserinnen wenigstens in ihren Hauptzügen hier mitteilen wollen. Das Gedicht ist ein Dialog zwischen Gorgo und Praxinoa. Die erstere besucht die Freundin, um sie abzuholen; aber sie kommt etwas spät. Und nun fängt Praxinoa den Dialog an:

Praxinoa.

Wirklich! Du bist schon hier? — Nun, Eunoa, stell' ihr den Sessel!
Leg' auch ein Polster darauf.

Gorgo.

Es ist gut so.

Praxinoa.

Setze dich, Liebe.

Gorgo.

Ach! halbtot, Praxinoa, bin ich! Lebensgefahren
Stand ich aus, bei der Menge des Volks und der Menge der Wagen!
Stiefel und überall Stiefel, und nichts als Krieger in Mänteln!
Dann der unendliche Weg! Du wohnst auch gar zu entfernt mir.

Praxinoa.

Ja, da hat nun der Querkopf ganz am Ende der Erde
Solch ein Loch, nicht ein Haus, mir genommen, damit wir doch ja nicht
Nachbarn würden; nur mir zum Tort, mein ewiger Quälgeist!

Gorgo.

Sprich doch, Beste, nicht so von deinem Dinon; der Kleine
Ist ja dabei. Sieh, Weib, wie der Junge verwundert dich anguckt!
Lustig, Zopyrion, herziges Kind! Sie meinet Papa nicht.

Praxinoa.

Herrliche du! ja er merkt es, der Bube. — Der liebe Papa der!
— Jener Papa ging neulich (wir sprechen ja immer von neulich),
Schmink' und Salpeter für mich aus dem Krämerladen zu holen,
Und kam wieder mit Salz, der dreizehnellige Dummkopf!

Gorgo.

G'rade so macht' es der meine, der Geldabgrund Diokleidas!
Sieben Drachmen bezahlt' er für fünf Schafsfelle noch gestern:
Hundshaar, schäbige Klatten! Nur Schmutz, nur Arbeit auf Arbeit!
— Aber nun lege den Mantel doch an, und das Kleid mit den Spangen!
Komm' zur Burg Ptolemäos', des hochgesegneten Königs,
Dort den Adonis zu seh'n. Etwas Prachtmäßiges, hör' ich,
Gebe die Königin dort.

Praxinoa.

Reich macht bei den Reichen sich alles.

Gorgo.

Wer was geseh'n, kann dem und jenem erzählen, der nichts sah.
Komm' es ist Zeit, daß wir geh'n.

Praxinoa.

Sei's! Stets hat der Müßige Festtag.
Eunoa, nimm mein Gewinst. So leg' es doch, Träumerin, wieder
Mitten im Zimmer da hin! Weich liegen die Katzen ja gerne.
Rühr' dich! Wasser geschwind! — Nein, Wasser ja brauch' ich am ersten!
Bringt sie mir Seife! Nun gieb! — Halt ein — Unmäßige! gieß' doch
Nicht so viel! Heillose, was mußt du den Rock mir begießen!
— Jetzt hör' auf! Wie's den Göttern gefiel, so bin ich gewaschen.
Nun, wo steckt denn der Schlüssel zum großen Kasten? So hol' ihn.

Gorgo.

Einzig, Praxinoa, steht dies faltige Spangengewand dir.
Sage mir doch, wie hoch ist das Zeug vom Stuhl dir gekommen?

Praxinoa.

Ach! erinnre mich gar nicht daran! Zwei Minen und drüber,
Bar; und ich setzte beinah mein Leben noch zu bei der Arbeit.

Gorgo.

Aber auch ganz nach Wunsche geriet sie dir.

Praxinoa.

Wahrlich, du schmeichelst.
— Gieb den Mantel nur her, und setze den schattenden Hut mir
Auf nach der Art. Nicht mitgeh'n, Kind! Bubu da! das Pferd beißt!
Weine, solange du willst; zum Krüppel nur sollst du nicht werden. —
Geh'n wir denn. — Phrygia, spiel' indes mit dem Kleinen ein wenig;
Locke den Hund in das Haus und verschließ' die Thüre des Hofes. —
Götter! o welch ein Gewühl! Durch dieses Gedränge zu kommen,
Wie und wann wird das gehn? Ameisen unendlich und zahllos!
Viel Preiswürdiges doch, Ptolemäos, danket man dir schon,
Seit bei den Himmlischen ist dein Vater. Es plündert kein schlauer
Dieb den Wandelnden mehr, ihn fein auf Ägyptisch beschleichend,
Wie vordem aus Betrug zusammengelötete Kerle,
All' einander sich gleich, du getriebenes, freches Gesindel!
— Süßeste Gorgo, wie wird es uns gehn! Da kommen des Königs
Prunkpferd', siehst du? — Mein Freund, mich nicht übergeritten, das bitt' ich! —
Ha, der unbändige Fuchs, wie er bäumt! Du verwegenes Mädchen
Eunoa, wirst du nicht weichen? Der bricht dem Reiter den Hals noch.
O nun segn' ich mich erst, daß mir der Junge daheim blieb!

Gorgo.

Faß' dich, Praxinoa, Mut! wir sind schon hinter den Pferden;
Jene reiten zum Platze.

Praxinoa.

Bereits erhol' ich mich wieder.
Pferd und eisige Schlangen, die scheut' ich immer am meisten,
Von Kind an. O geschwind! Was dort ein Haufen uns zuströmt!

Gorgo.

Mütterchen, wohl aus der Burg?

Alte.

Ja, Kinderchen.

Gorgo.

Kommt man denn auch noch
Leichtlich hinein?

Die Alte.

Durch Versuche gelangten die Griechen nach Troja,
Schönstes Kind; durch Versuch ist alles und jedes zu machen.

Gorgo.

Fort ist die Alte, die nur mit Orakelsprüchen uns abspeist!
Alles weiß doch ein Weib, auch Zeus' Hochzeit mit der Hera.
— Sieh', Praxinoa, sieh', was dort ein Gewühl um die Thür ist!

Praxinoa.

Ach ein erschreckliches! — Gieb mir die Hand! Du Eunoa, fasse
Eutychis an, und laß sie nicht los, sonst gehst du verloren.
Alle mit einmal hinein! Fest, Eunoa, an uns gehalten! —
Wehe mir Unglückskind! Da riß mein Sommergewand schon
Mitten entzwei, o Gorgo! — Bei Zeus, und soll es dir jemals
Glücklich ergehen, mein Freund, so hilf mir und rette den Mantel!

Erster Fremder.

Ja, wer's könnte! Doch sei es versucht.

Praxinoa.

Ein greulich Gedränge!
Stoßen sie nicht wie die Schweine?

Der Fremde.

Getrost, nun haben wir Ruhe.

Praxinoa.

Jetzt und künftig sei Ruhe dein Los, du Bester der Männer,
Daß du für uns so gesorgt! — Der gute, mitleidige Mann der! —
Eunoa steckt in der Klemme! Du Tröpfin! frisch! mit Gewalt durch!
— Schön! wir alle sind drin! so sagt zur Braut, wer sie einschloß.

Gorgo.

Hier, Praxinoa, komm: sieh erst den künstlichen Teppich!
Schau, wie lieblich und zart! Du nähmst es für Arbeit der Götter.

Praxinoa.

Heilige Pallas Athene, wer hat die Tapeten gewoben?
Welcher Maler dazu so herrlich die Bilder gezeichnet?
Wie natürlich sie stehn, wie in jeder Bewegung natürlich!
Wahrlich beseelt, nicht gewebt! Ein kluges Geschöpf ist der Mensch doch!
Aber er selber, wie reizend er dort auf dem silbernen Ruhbett
Liegt, und die Schläfe herab ihm keimet das früheste Milchhaar!
Dreimal geliebter Adonis, der selbst noch im Hades geliebt wird!

Zweiter Fremder.

Schweigt doch, ihr Klatschen einmal! Könnt ihr kein Ende noch finden?
Schnattergänse! Wie breit und wie platt sie die Wörter verhunzen!

Gorgo.

Mein! was will doch der Mensch? Was geht dich unser Geschwätz an?
Warte, bis du uns kaufst! Syrakuserinnen befiehlst du?
Wiß' auch dies noch dazu: wir sind von korinthischer Abkunft,
Gleich wie Bellerophon war; wir reden ja peloponnesisch;
Doriern wird's doch, denk' ich, erlaubt sein, dorisch zu sprechen?

Praxinoa.

O so bewahr' uns vor einem zweiten Gebieter, du liebe
Melitodes! Nur zu! Du streichst mir den ledigen Scheffel.

Gorgo.

Still, Praxinoa! Gleich nun fängt sie das Lied von Adonis
An, die Sängerin dort, der Argeierin kundige Tochter,
Die den Trauergesang auf Sperchis so trefflich gesungen.
Sicherlich macht die's fein. Schon richtet sie schmachtend ihr Köpfchen.

Es beginnt nun das Lied der Sängerin an Adonis, dessen Wiederkehr sie freudig begrüßt und den sie anfleht, der Stadt und ihren Bewohnern „ein fröhliches Neujahr“ zu spenden. Nachdem sie ihren Gesang beendet, machen sich die beiden Syrakuserinnen wieder auf den Weg. Das Schlußwort des Gedichts hat

Gorgo.

Unvergleichlich! Dies Weib, Praxinoa! Was sie nicht alles
Weiß, das glückliche Weib! und wie süß der Göttlichen Stimme!
Doch es ist Zeit, daß ich geh'; Diokleidas erwartet das Essen.
Bös ist er immer, und hungert ihn erst, dann bleib' ihm vom Leibe!
— Freue dich, lieber Adonis, und kehre zu Freudigen wieder!

Neben Theokrit treten auch noch Bion und Moschos als Bukoliker in der alexandrinischen Zeit auf. Beiden fehlt die Kraft und die Einfachheit des Theokrit; sie haben schöne Gedanken und drücken durch sie zarte Empfindungen aus; aber die Rethorik trägt sehr oft den Sieg über die Innigkeit und Tiefe davon, und die gesteigerte Empfänglichkeit der Dichter ermangelt der Kraft, „dem Reiz eines ihnen von außen hergekommenen, dem Gegenstand eigentlich fremden Bildes zu widerstehen.“

Auch in der Elegie haben die alexandrinischen Dichter ansehnliches geleistet, aber nur wenige Reste dieser Dichtungen sind noch erhalten. Die Richtung auf das erotische Element mußte in einer Zeit, welche des öffentlichen Lebens fast vollständig entbehrte, besonders eifrige Pflege finden. Als ein klassischer Dichter der Elegie galt Philetas (ca. 300) aus Keos, und auch sein Freund Hermesianax schrieb an seine Geliebte eine Elegie in drei Büchern, in welchen er derselben die Liebesabenteuer der berühmtesten Dichter und Philosophen Griechenlands von den ältesten Tagen bis auf seine Zeit erzählte. Auch Kallimachos ragte als Elegiker hervor; von seinen Gedichten haben wir nur noch zwei in lateinischer Übersetzung. Das eine davon: „Das Haar der Berenike“ erzählt die Geschichte der Königin, die für die glückliche Rückkehr des Königs aus dem Kriege den Göttern eine Locke weihte. Bald darauf wurde diese aus dem Tempel entwendet; die Elegie schildert nun den Schmerz der Locke, vom Haupte der Königin, die von einem Astronomen unter die Gestirne versetzt wurde, getrennt zu sein.

Das meiste, was wir von den Gedichten der alexandrinischen Periode besitzen, besteht in Epigrammen. Das Epigramm wurde in allen Epochen der griechischen Poesie fleißig angebaut. In der alexandrinischen Periode wurde es hauptsächlich zur Beschreibung von Gemälden, Statuen, Gegenden, Gebäuden, zur Charakteristik von Dichtern, Künstlern und Philosophen angewendet. Während es früher scharf und einfach war, ward es jetzt zierlich und tändelnd; eine große Anzahl von Dichtern wird genannt, die sich in Epigrammen übten, und ein glückliches Schicksal hat uns ihre anmutigsten Gaben aufbewahrt. Einer von ihnen, Meleager (ca. 80) aus Gadara, hat nach einem ältern Vorbild von 44 Dichtern in alphabetarischer Folge eine Anthologie unter dem Titel: „Stephanos“ (Kranz) gesammelt; aber diese Anthologie und mehrere spätere sind nicht mehr erhalten; dagegen ist noch die Sammlung vorhanden, welche ein Byzantiner, Konstantinos Kephalas (910 n. Chr.), aus diesen verschiedenen Anthologien zusammengestellt hat. Diese Sammlung ward aber 400 Jahre später von dem Mönch Maximus Planudis einer neuen Anthologie zu Grunde gelegt, die den Titel führt: „Anthologia Planudea“. Die Epigramme beider Blütenlesen hat man sehr witzig den zierlichen Gemmenbildern verglichen, im Gegensatz zu den Meisterwerken der griechischen Poesie, welche erhabene Statuen der ältern Skulptur darstellen. Der Mangel an schöpferischer Phantasie wird durch geistreiche Spielereien, durch ein Haschen nach Originalität, durch zierliche und sentimentale Wendungen erreicht. Manche dieser Spielereien sind in der That ganz nach dem Geschmack der chinesischen Kunstlyriker. Von einem dieser Dichter sind Epigramme vorhanden, in welchen die Summe des Zahlenwerts

sämtlicher Buchstaben in einem Distichon der in einem andern gleichkommen mußte. Daneben findet sich allerdings auch in dieser Anthologie das Anmutigste und Lieblichste, was die Griechen in der Lyrik geleistet haben. Alle Gattungen der Poesie sind vertreten: die religiöse wie die erotische, die epische wie die didaktische; die Helden und die Dichter der Vorzeit werden in innigen, wehmütigen, ihr Lob in kurzen aber prägnanten Versen verherrlicht. Einzelne Proben solcher Epigramme mögen dieses Urteil erhärten:

Auf den Tod eines schönen Jünglings.

Der du als Morgenstern den Lebenden freundlich geleuchtet,
Gingst den Verstorbenen nun sterbend als Hesperus auf.

Der Adler.

Über dem Grab aufsteigender Aar, zu welchem der Götter
Dort im Sternengefild strebst du geflügelt empor?
Sinnbild bin ich der Seele des Plato, die zum Olymp sich
Aufschwang, aber der Leib schlummert in attischem Grund.

Das Erzbild der Aphrodite.

Dies ist Kyprias Grund, denn immer schaute sie gerne
Hier vom hohen Gestad' über das leuchtende Meer.
Daß sie dem Schiffer die Fahrt vollendete: Flutet die See doch
Stiller, soweit sie das erzschimmernde Bild gewahrt.

Gebet.

Ob wir es betend erflehn ob nicht: das Gesegnete gieb uns,
Zeus, und erflehn wir es auch, halte das Übel uns fern.

Am Brunnen.

Bergumwandelnder Pan, zwiehörniger Führer der Nymphen,
Da du die Grotte dahier wölbtest, wir flehen dich an;
Sei uns freundlich gesinnt, so viele wir, uns zu erquicken,
Deinem krystallenen, stets rieselnden Borne genaht.

Kühnheit.

Kühnheit, wenn sie sich eint mit der Weisheit, bringet dir Segen;
Wandelt sie aber allein, folget Verderben ihr nach.

Gefälligkeit.

Nur wenn du rasch sie erweisest, so sind deine Dienste gefällig;
Wenn du zögerst damit, hören sie auf, es zu sein.

Der Undankbare.

Ein durchlöchertes Faß ist das Herz des Schlechten; du gießest
Immer ins Leere, was auch Gutes von dir ihm geschieht.

Die Toten von Chäronea.

Chronos, gewaltiger Gott, Allschauender, thu' es, ein treuer
Bote, den Sterblichen kund, was wir erduldet an Leid,
Die wir den Rettungskampf für die heilige Hellas versuchend,
Hier auf böotischem Grund sanken, vom Schwerte gefällt.

Das menschliche Leben.

Alles ist sterblich, was Sterbliche haben: entweder die Dinge
Gehen bei uns, oder wir gehen bei ihnen vorbei.

Mit solchen Betrachtungen nähert sich das Epigramm schon in seinen sentimentalen Empfindungen der Reflexion, welche in jener Periode auf allen

Neben Theokrit treten auch noch Bion und Moschos als Bukoliker in der alexandrinischen Zeit auf. Beiden fehlt die Kraft und die Einfachheit des Theokrit; sie haben schöne Gedanken und drücken durch sie zarte Empfindungen aus; aber die Rethorik trägt sehr oft den Sieg über die Innigkeit und Tiefe davon, und die gesteigerte Empfänglichkeit der Dichter ermangelt der Kraft, „dem Reiz eines ihnen von außen hergekommenen, dem Gegenstand eigentlich fremden Bildes zu widerstehen."

Auch in der Elegie haben die alexandrinischen Dichter ansehnliches geleistet, aber nur wenige Reste dieser Dichtungen sind noch erhalten. Die Richtung auf das erotische Element mußte in einer Zeit, welche des öffentlichen Lebens fast vollständig entbehrte, besonders eifrige Pflege finden. Als ein klassischer Dichter der Elegie galt Philetas (ca. 300) aus Keos, und auch sein Freund Hermesianax schrieb an seine Geliebte eine Elegie in drei Büchern, in welchen er derselben die Liebesabenteuer der berühmtesten Dichter und Philosophen Griechenlands von den ältesten Tagen bis auf seine Zeit erzählte. Auch Kallimachos ragte als Elegiker hervor; von seinen Gedichten haben wir nur noch zwei in lateinischer Übersetzung. Das eine davon: „Das Haar der Berenike" erzählt die Geschichte der Königin, die für die glückliche Rückkehr des Königs aus dem Kriege den Göttern eine Locke weihte. Bald darauf wurde diese aus dem Tempel entwendet; die Elegie schildert nun den Schmerz der Locke, vom Haupte der Königin, die von einem Astronomen unter die Gestirne versetzt wurde, getrennt zu sein.

Das meiste, was wir von den Gedichten der alexandrinischen Periode besitzen, besteht in Epigrammen. Das Epigramm wurde in allen Epochen der griechischen Poesie fleißig angebaut. In der alexandrinischen Periode wurde es hauptsächlich zur Beschreibung von Gemälden, Statuen, Gegenden, Gebäuden, zur Charakteristik von Dichtern, Künstlern und Philosophen angewendet. Während es früher scharf und einfach war, ward es jetzt zierlich und tändelnd; eine große Anzahl von Dichtern wird genannt, die sich in Epigrammen übten, und ein glückliches Schicksal hat uns ihre anmutigsten Gaben aufbewahrt. Einer von ihnen, Meleager (ca. 80) aus Gadara, hat nach einem ältern Vorbild von 44 Dichtern in alphabetarischer Folge eine Anthologie unter dem Titel: „Stephanos" (Kranz) gesammelt; aber diese Anthologie und mehrere spätere sind nicht mehr erhalten; dagegen ist noch die Sammlung vorhanden, welche ein Byzantiner, Konstantinos Kephalas (910 n. Chr.), aus diesen verschiedenen Anthologien zusammengestellt hat. Diese Sammlung ward aber 400 Jahre später von dem Mönch Maximus Planudis einer neuen Anthologie zu Grunde gelegt, die den Titel führt: „Anthologia Planudea". Die Epigramme beider Blütenlesen hat man sehr witzig den zierlichen Gemmenbildern verglichen, im Gegensatz zu den Meisterwerken der griechischen Poesie, welche erhabene Statuen der ältern Skulptur darstellen. Der Mangel an schöpferischer Phantasie wird durch geistreiche Spielereien, durch ein Haschen nach Originalität, durch zierliche und sentimentale Wendungen erreicht. Manche dieser Spielereien sind in der That ganz nach dem Geschmack der chinesischen Kunstlyriker. Von einem dieser Dichter sind Epigramme vorhanden, in welchen die Summe des Zahlenwerts

sämtlicher Buchstaben in einem Distichon der in einem andern gleichkommen mußte. Daneben findet sich allerdings auch in dieser Anthologie das Anmutigste und Lieblichste, was die Griechen in der Lyrik geleistet haben. Alle Gattungen der Poesie sind vertreten: die religiöse wie die erotische, die epische wie die didaktische; die Helden und die Dichter der Vorzeit werden in innigen, wehmütigen, ihr Lob in kurzen aber prägnanten Versen verherrlicht. Einzelne Proben solcher Epigramme mögen dieses Urteil erhärten:

Auf den Tod eines schönen Jünglings.

Der du als Morgenstern den Lebenden freundlich geleuchtet,
Gingst den Verstorbenen nun sterbend als Hesperus auf.

Der Adler.

Über dem Grab aufsteigender Aar, zu welchem der Götter
Dort im Sternengefild strebst du geflügelt empor?
Sinnbild bin ich der Seele des Plato, die zum Olymp sich
Aufschwang, aber der Leib schlummert in attischem Grund.

Das Erzbild der Aphrodite.

Dies ist Kyprias Grund, denn immer schaute sie gerne
Hier vom hohen Gestad' über das leuchtende Meer.
Daß sie dem Schiffer die Fahrt vollendete: Flutet die See doch
Stiller, soweit sie das erzschimmernde Bild gewahrt.

Gebet.

Ob wir es betend erflehn ob nicht: das Gesegnete gieb uns,
Zeus, und erflehn wir es auch, halte das Übel uns fern.

Am Brunnen.

Bergumwandelnder Pan, zwiehörniger Führer der Nymphen,
Da du die Grotte dahier wölbtest, wir flehen dich an;
Sei uns freundlich gesinnt, so viele wir, uns zu erquicken,
Deinem krystallenen, stets rieselnden Borne genaht.

Kühnheit.

Kühnheit, wenn sie sich eint mit der Weisheit, bringet dir Segen;
Wandelt sie aber allein, folget Verderben ihr nach.

Gefälligkeit.

Nur wenn du rasch sie erweisest, so sind deine Dienste gefällig;
Wenn du zögerst damit, hören sie auf, es zu sein.

Der Undankbare.

Ein durchlöchertes Faß ist das Herz des Schlechten; du gießest
Immer ins Leere, was auch Gutes von dir ihm geschieht.

Die Toten von Chäronea.

Chronos, gewaltiger Gott, Allschauender, thu' es, ein treuer
Bote, den Sterblichen kund, was wir erduldet an Leid,
Die wir den Rettungskampf für die heilige Hellas versuchend,
Hier auf böotischem Grund sanken, vom Schwerte gefällt.

Das menschliche Leben.

Alles ist sterblich, was Sterbliche haben: entweder die Dinge
Gehen bei uns, oder wir gehen bei ihnen vorbei.

Mit solchen Betrachtungen nähert sich das Epigramm schon in seinen sentimentalen Empfindungen der Reflexion, welche in jener Periode auf allen

Gebieten die ursprüngliche schöpferische Phantasie in den Hintergrund drängte. Indem die Poesie ihre Kraft nicht mehr aus dem Leben des Volkes zog, sondern nur an den Mustern der Vergangenheit sich bildete, entstand wohl eine freie und große Bildung, eine hohe Kultur, aber keine neue Ära der Dichtung. Die Kunstpoesie jener Zeit konnte wohl Dramen, Elegien, Schäferspiele und vor allem didaktische Gedichte schaffen, aber sie wurde nicht der Spiegel des Lebens und sie blieb ohne jene erhabene Objektivität und große Phantasie, welche das charakteristische Merkmal der hellenischen Kunst in ihrer Glanzperiode gewesen.

Nur eine Gattung gelangte unter diesen Auspizien zur vollen Ausbildung, nämlich das Lehrgedicht. Aber auch dieses stützte sich auf die Vorbilder alter Zeit, auf die Denkmäler der Spruchweisheit des Hellenentums. Den ganzen Inbegriff ihrer Kenntnisse und Erfahrungen legten die Alexandriner in dieses lehrhafte Epos, in dem Glauben, diesen Gegenständen durch die Reize poetischer Kunst ein allgemeines Interesse zu bereiten, und nur wie eine Spielart dieser Gattung erscheint auch die alte Fabel in neuem Gewande, und zwar lehrhaft und moralisch zu einem bestimmten praktischen Zwecke zugespitzt. Ihr hervorragendster Vertreter ist Babrios, der die Fabel in metrische Form brachte und ihr allgemeines Ansehen schuf. Er blieb auch der einzige Künstler dieser Gattung in jener Zeit. Wir verdanken ihm einen Überblick über den alten Fabelschatz, den er mit künstlerischer Hand ordnete und ergänzte. Einzelne seiner Fabeln zeichnen sich durch eine besonders kunstvolle Behandlung der alten Stoffe aus, wie etwa die folgende: „Der Mensch und die Hoffnung“:

Zeus schloß das Gute in ein Faß zusammen,
Legt' einen Deckel drauf und stellte so
Es vor den Menschen hin. Der Mensch, gespornt
Von Neugier, wollte wissen, was im Fasse
Enthalten wäre, hob den Deckel auf
Und ließ das Gute rasch zur Burg der Götter
Empor sich schwingen und der Erd' entfliehn.
Die Hoffnung blieb allein, denn diese hemmte
Der Deckel, welchen er zu allem Glücke
Der Hoffnung wieder vorschob; darum weilt sie
Noch jetzt beim Menschen und verheißt, ihm jedes
Der Güter, die entflohn, zurückzubringen.

Ebenso artig in der Empfindung wie im Ausdruck ist die Fabel von der „Wachtel und ihren Jungen“, in der ein praktischer Gedanke anschaulich versinnlicht wird:

Im Grünen einer Saat zog eine Wachtel
Einst ihre Jungen groß und hallte fröhlich
Dem Lied der Lerche ihren Schlag entgegen,
Wann sie mit Tagesanbruch ihren Kleinen,
Halbflüggen Kindern, zartes Futter suchte.
Die Ähren reiften und der Eigner kam,
Besah entzückt die goldne Flur und sprach:

„Jetzt ist es Zeit, der Freunde Schar zu rufen,
Daß wir den Segen in die Scheuern bringen!
Der Jungen eines hörte dies und zeigte
Der Mutter es bei ihrer Rückkehr an
Mit ängstlich banger, wiederholter Bitte
Schnell einen andern Ort für sie zu wählen.
„Noch ist's nicht Zeit", sprach sie, „die Flucht zu nehmen;
Wer auf die Freunde baut, der eilt nicht sehr." —
Der Herr kam bald zum zweitenmal und sah,
Daß schon die Körner sich vor Hitze löſten.
Erzürnt befahl er allen Garbenbindern
Und Schnittern gleich des andern Tags den Lohn
Ins Haus zu schicken, daß bald alle kamen.
„Jetzt," sprach die Wachtel zu den Jungen, „jetzt
Ist's Zeit, ihr Kinder, diesen Ort zu räumen;
Jetzt erntet er, und baut nicht mehr auf Freunde."

Überblicken wir noch einmal das ganze poetische Gebiet, welches von den alexandrinischen Dichtern bearbeitet wird, so sehen wir überall eine Fülle von Talent und Bildung, aber nirgends wirkliche Kraft und Originalität. Die Dichter wählen die schon vorhandenen Formen und schaffen streng nach den klassischen Vorbildern. Der Grundzug ihres Wesens ist nicht die Phantasie, sondern die Bildung, nicht der Gedanke, sondern die Form. Die Genialität wird durch Korrektheit ersetzt, und die geschmackvolle Behandlung, die elegante Darstellung gilt als erstrebenswertes Ziel; es fehlt ihnen sowohl die Subjektivität der großen Lyriker wie die Objektivität der bedeutenden Epiker. Sie konnten die mächtigen Stoffe der antiken Vorzeit nicht ergreifen noch gestalten. Auch war die nationale Blüte dahin, die einst dem hellenischen Leben Kraft und Freiheit gegeben. Nur die Verbindung des griechischen Wesens mit den orientalischen Elementen gestattete noch auf dem Boden Alexandrias neue Bildungen, wie die bereits früher erwähnte jüdisch-hellenistische Litteratur, welche gleichfalls an Dramen, historischen Schriften und Epen reich, die sich aber von jener innerlich unwahren Schönrednerei, von der Geschichtsfälschung und Truglitteratur der Hellenisten nur wenig unterschied. Einen poetischen Wert haben von diesen nur, weil sie an die prophetischen und apokalyptischen Bilder der Bibel sich anlehnen, zugleich aber die alten griechischen Epiker zum Vorbild nehmen, die sog. sibyllinischen Bücher. Die Sage von der Sibylle als Prophetin und Weissagerin war aus Rom gekommen; sie bezeichnete einen geistigen Fortschritt gegen die Idee der griechischen Orakel und ward in jenen Zeiten ein willkommenes Mittel, im fremden Gewande die Ankunft des Messias, das Ende der Welt und die Herrlichkeit des Gottesreichs zu verkünden, noch mehr aber gegen den heidnischen Polytheismus anzukämpfen. Was sie unter ihrem Namen nicht wagen durften, legten deshalb hellenistische Poeten in klassischen Gedichten der alten Sibylle in den Mund, daß diese es den Völkern der Erde verkünde. Und so wahr und überzeugend klangen diese Visionen, daß noch spätere Jahrhunderte in ihnen heilige Offenbarungen feierten. Die Schauer des Geheimnisses schwanden jedoch, als die Ideen, die hier in mystischer Verhüllung vorgetragen wurden, Gemeingut der Menschheit wurden. Und so vergaß man auch der Sibylle; erst im 16. Jahrhundert wurden jene Bücher zum Teil

wieder aufgefunden und in ihrer Unechtheit erkannt. Ihre Tendenz war eine seltsame Mischung jüdischer und christlicher Ideen auf Grundlage der hellenistischen Philosophie.

Diese Philosophie trug im wesentlichen einen religiösen Charakter, und ihr hervorragendster Vertreter war der bereits genannte Philo (ca. 20). In ihm verkörpert sich der Hellenismus in allen seinen Vorzügen und Mängeln; er brachte die Theosophie, welche aus orientalischer und griechischer Philosophie sich zusammensetzte, in ein vollständiges System, und hat zuerst die allegorische Bibelauslegung begründet. Um ihn zu verstehen, muß man sich die Zeit vergegenwärtigen, in der er aufgetreten. Der Bruch zwischen Idee und Materie, der sich vordem noch verhüllt zeigte, tritt in dieser Periode immer mehr hervor; unbefriedigt von den Erscheinungen der Zeit und gleichgültig gegen die objektive Welt zog sich die Idee auf sich selbst zurück; denn bei dem Niedergang alles religiösen Lebens, bei dem Zerfall aller politischen Verhältnisse und der Verwirrung aller sittlichen Begriffe fand sie in der wirklichen Welt nirgends einen greifbaren Halt. Nur der Ausblick in die Zukunft bot noch Ersatz für eine trübe Gegenwart, und dieser Ausblick steigerte sich zur Sehnsucht nach einer höhern Erkenntnis, nach einer idealen Erlösung, die in einer mystischen Philosophie ihren eigentümlichen Ausdruck finden mußte, deren Ziel nicht das Denken, sondern das Schauen, deren Weg nicht der der objektiven Idee, sondern der einer verzückten Extase war, und die daher in einem Manne von so innig gläubiger Gesinnung, von so warmer Gemütstiefe und so tiefem Sinn für Spekulation, aber auch für Mystik, wie Philo es war, ihren bedeutendsten Vertreter gewonnen hat. So entstand die Gnosis der jüdisch-hellenistischen Philosophie; in ihrem System bildet die jüdische Lehre den Inhalt, die griechische Philosophie die Form. Philo steht auf demselben Boden, wie seine philosophierenden Zeitgenossen: auf dem Boden der platonischen und stoischen Spekulation und der klassischen Antike, die er verehrt, während er das jüdische Gesetz befolgt. Und dieser Doppeleinfluß zeigt sich auch in der äußern Form seiner Darstellung; die griechische Sprache ist für ihn ein Instrument, das er mit großer Feinheit und mit Geschick behandelt. Zugleich aber auch beflügelt seine Darstellung der poetische Schwung der biblischen Poesie, die er zunächst aus der griechischen Übersetzung, der „Septuaginta,“ kennen gelernt hat. Von Philo rührt die Idee des Logos her als des Mittelgliedes zwischen den göttlichen Eigenschaften der Macht und Güte, „sie durch sich mit Gott verbindend, nach oben und nach unten sich offenbarend durch seine Wirksamkeit in der Welt.“ Der Logos selbst ist aber aus Gott hervorgegangen, von ihm gestaltet zu seinem Bilde und zu einem — wie es scheint — persönlichen Mittelwesen. Er ist also das Abbild, der Gedanke, die Idee und in weiterer Fortbildung „der einzig geborene Sohn Gottes.“ Dieser Logos, der die Welt geschaffen hatte, konnte sie natürlich wieder neu begründen oder die zukünftige Welt verwirklichen; er war ja der einzig geborene Sohn Gottes, also der Messias! Und hier entspringen die Quellen des Urchristentums, dessen Ursprung aus der philonischen Lehre uns in der Idee des Logos klar vor Augen geführt wird.

Der griechische Roman.

Eine einzige Dichtungsgattung erscheint in der alexandrinischen Epoche zum erstenmal in der griechischen Litteratur; aber diese Erscheinung hängt eng zusammen mit dem Charakter der Periode, in welcher griechische Sitte, Religion und Poesie ihrem Verfall entgegengingen und die Geister sich nach einem neuen erlösenden Weltprinzip sehnten. Durch den Bruch der Philosophie mit der objektiven Weltanschauung entstand eine Bildung, deren Wesen die subjektive Freiheit war, die sich ihrer Unendlichkeit bewußt glaubte und das Individuum als solches in den Vordergrund stellte. Der einzelne war nicht mehr, wie in den Tagen Pindars, „für das Gemeinsame berufen," sondern jeder vertiefte sich in sein eigenes Leben und betrachtete dieses dem Universum gegenüber. Aber auch der Einfluß Alexandriens selbst, wo man die hellenische Tradition noch eifrig pflegte, neigte sich mit dem Untergang der ptolemäischen Dynastie (30 v. Chr.) bald seinem Ende zu. Die Poesie wendet sich nun nach Kleinasien, von dessen Küsten sie ja einst in alten Zeiten ausgezogen.

Die neue Dichtungsgattung aber, welche in dieser Periode entstanden, ist der Roman, mit dem die griechische Poesie vor ihrem Ende noch einmal zu dem Epos zurückkehrt, von welchem sie ausgegangen. Er erscheint als ein Produkt der Reflexion und geht wohl aus der Gesamtanschauung hervor, welche in den Lehrgedichten, Satiren, Epigrammen, Fabeln, Epen und Komödien der alexandrinischen Litteratur ihren Ausdruck gefunden hatte. Aber er durchbricht den Kreis des alten Epos, indem er den Mythos verwirft und fast ausschließlich die Richtung auf Unterhaltung durch die Phantasie verfolgt. Er tritt also in Wahrheit auch schon damals als „ein Epos der bürgerlichen Gesellschaft" auf: das Sich-finden und Trennen, die verschiedenen Abenteuer und die endliche Wiedervereinigung zweier Liebenden bilden den wesentlichen Inhalt des Romans. Die Liebesempfindungen werden sorgfältig analysiert; eine gewisse Sentimentalität, die dem hellenischen Geiste ehedem fremd war, tritt als mitbestimmendes Motiv ein, und Betrachtungen aus der nacharistotelischen Philosophie über die Liebe verleihen dem Ganzen einen pikanten Reiz. So ist der griechische Roman entstanden; er erscheint wie ein letztes Aufflackern des hellenischen Geistes; er spiegelt aber keineswegs das Leben seiner Zeit, etwa wie der moderne Roman das der unsrigen wieder, er verfolgt auch keine andere als höchstens im Verlaufe seiner Entwickelung eine moralische Tendenz.

Zwar das Interesse an der Unterhaltung durch die Phantasie war in Griechenland schon alt. Ein geistvoller moderner Historiker hat aus Analogien, welche die Periode des griechischen Lebens zu Ende des 8. und am Anfang des 7. Jahrhunderts mit dem europäischen Mittelalter zur Zeit der Kreuzzüge bietet, sehr feinsinnig ein Zeitalter der Novelle in Hellas konstruiert, in welchem, obwohl kein Novellendichter genannt wird und auch keinerlei bestimmte Kunde zu uns gedrungen ist, doch — nach jenen Analogien und auffallend ähnlichen Zeiterscheinungen — ein Bruch mit der alten epischen Dichtung und eine neue Erzählungsweise in Schwung gekommen sein muß. Es war dies die Zeit, wo ihre Kolonisierungsunternehmungen die Griechen mit Kleinasien und Ägypten bekannt gemacht

wieder aufgefunden und in ihrer Unechtheit erkannt. Ihre Tendenz war eine seltsame Mischung jüdischer und christlicher Ideen auf Grundlage der hellenistischen Philosophie.

Diese Philosophie trug im wesentlichen einen religiösen Charakter, und ihr hervorragendster Vertreter war der bereits genannte Philo (ca. 20). In ihm verkörpert sich der Hellenismus in allen seinen Vorzügen und Mängeln; er brachte die Theosophie, welche aus orientalischer und griechischer Philosophie sich zusammensetzte, in ein vollständiges System, und hat zuerst die allegorische Bibelauslegung begründet. Um ihn zu verstehen, muß man sich die Zeit vergegenwärtigen, in der er aufgetreten. Der Bruch zwischen Idee und Materie, der sich vordem noch verhüllt zeigte, tritt in dieser Periode immer mehr hervor; unbefriedigt von den Erscheinungen der Zeit und gleichgültig gegen die objektive Welt zog sich die Idee auf sich selbst zurück; denn bei dem Niedergang alles religiösen Lebens, bei dem Zerfall aller politischen Verhältnisse und der Verwirrung aller sittlichen Begriffe fand sie in der wirklichen Welt nirgends einen greifbaren Halt. Nur der Ausblick in die Zukunft bot noch Ersatz für eine trübe Gegenwart, und dieser Ausblick steigerte sich zur Sehnsucht nach einer höhern Erkenntnis, nach einer idealen Erlösung, die in einer mystischen Philosophie ihren eigentümlichen Ausdruck finden mußte, deren Ziel nicht das Denken, sondern das Schauen, deren Weg nicht der der objektiven Idee, sondern der einer verzückten Extase war, und die daher in einem Manne von so innig gläubiger Gesinnung, von so warmer Gemütstiefe und so tiefem Sinn für Spekulation, aber auch für Mystik, wie Philo es war, ihren bedeutendsten Vertreter gewonnen hat. So entstand die Gnosis der jüdisch-hellenistischen Philosophie; in ihrem System bildet die jüdische Lehre den Inhalt, die griechische Philosophie die Form. Philo steht auf demselben Boden, wie seine philosophierenden Zeitgenossen: auf dem Boden der platonischen und stoischen Spekulation und der klassischen Antike, die er verehrt, während er das jüdische Gesetz befolgt. Und dieser Doppeleinfluß zeigt sich auch in der äußern Form seiner Darstellung; die griechische Sprache ist für ihn ein Instrument, das er mit großer Feinheit und mit Geschick behandelt. Zugleich aber auch beflügelt seine Darstellung der poetische Schwung der biblischen Poesie, die er zunächst aus der griechischen Übersetzung, der „Septuaginta," kennen gelernt hat. Von Philo rührt die Idee des Logos her als des Mittelgliedes zwischen den göttlichen Eigenschaften der Macht und Güte, „sie durch sich mit Gott verbindend, nach oben und nach unten sich offenbarend durch seine Wirksamkeit in der Welt." Der Logos selbst ist aber aus Gott hervorgegangen, von ihm gestaltet zu seinem Bilde und zu einem — wie es scheint — persönlichen Mittelwesen. Er ist also das Abbild, der Gedanke, die Idee und in weiterer Fortbildung „der einzig geborene Sohn Gottes." Dieser Logos, der die Welt geschaffen hatte, konnte sie natürlich wieder neu begründen oder die zukünftige Welt verwirklichen; er war ja der einzig geborene Sohn Gottes, also der Messias! Und hier entspringen die Quellen des Urchristentums, dessen Ursprung aus der philonischen Lehre uns in der Idee des Logos klar vor Augen geführt wird.

Der griechische Roman.

Eine einzige Dichtungsgattung erscheint in der alexandrinischen Epoche zum erstenmal in der griechischen Litteratur; aber diese Erscheinung hängt eng zusammen mit dem Charakter der Periode, in welcher griechische Sitte, Religion und Poesie ihrem Verfall entgegengingen und die Geister sich nach einem neuen erlösenden Weltprinzip sehnten. Durch den Bruch der Philosophie mit der objektiven Weltanschauung entstand eine Bildung, deren Wesen die subjektive Freiheit war, die sich ihrer Unendlichkeit bewußt glaubte und das Individuum als solches in den Vordergrund stellte. Der einzelne war nicht mehr, wie in den Tagen Pindars, „für das Gemeinsame berufen," sondern jeder vertiefte sich in sein eigenes Leben und betrachtete dieses dem Universum gegenüber. Aber auch der Einfluß Alexandriens selbst, wo man die hellenische Tradition noch eifrig pflegte, neigte sich mit dem Untergang der ptolemäischen Dynastie (30 v. Chr.) bald seinem Ende zu. Die Poesie wendet sich nun nach Kleinasien, von dessen Küsten sie ja einst in alten Zeiten ausgezogen.

Die neue Dichtungsgattung aber, welche in dieser Periode entstanden, ist der Roman, mit dem die griechische Poesie vor ihrem Ende noch einmal zu dem Epos zurückkehrt, von welchem sie ausgegangen. Er erscheint als ein Produkt der Reflexion und geht wohl aus der Gesamtanschauung hervor, welche in den Lehrgedichten, Satiren, Epigrammen, Fabeln, Epen und Komödien der alexandrinischen Litteratur ihren Ausdruck gefunden hatte. Aber er durchbricht den Kreis des alten Epos, indem er den Mythos verwirft und fast ausschließlich die Richtung auf Unterhaltung durch die Phantasie verfolgt. Er tritt also in Wahrheit auch schon damals als „ein Epos der bürgerlichen Gesellschaft" auf: das Sich-finden und Trennen, die verschiedenen Abenteuer und die endliche Wiedervereinigung zweier Liebenden bilden den wesentlichen Inhalt des Romans. Die Liebesempfindungen werden sorgfältig analysiert; eine gewisse Sentimentalität, die dem hellenischen Geiste ehedem fremd war, tritt als mitbestimmendes Motiv ein, und Betrachtungen aus der nacharistotelischen Philosophie über die Liebe verleihen dem Ganzen einen pikanten Reiz. So ist der griechische Roman entstanden; er erscheint wie ein letztes Aufflackern des hellenischen Geistes; er spiegelt aber keineswegs das Leben seiner Zeit, etwa wie der moderne Roman das der unsrigen wieder, er verfolgt auch keine andere als höchstens im Verlaufe seiner Entwickelung eine moralische Tendenz.

Zwar das Interesse an der Unterhaltung durch die Phantasie war in Griechenland schon alt. Ein geistvoller moderner Historiker hat aus Analogien, welche die Periode des griechischen Lebens zu Ende des 8. und am Anfang des 7. Jahrhunderts mit dem europäischen Mittelalter zur Zeit der Kreuzzüge bietet, sehr feinsinnig ein Zeitalter der Novelle in Hellas konstruiert, in welchem, obwohl kein Novellendichter genannt wird und auch keinerlei bestimmte Kunde zu uns gedrungen ist, doch — nach jenen Analogien und auffallend ähnlichen Zeiterscheinungen — ein Bruch mit der alten epischen Dichtung und eine neue Erzählungsweise in Schwung gekommen sein muß. Es war dies die Zeit, wo ihre Kolonisierungsunternehmungen die Griechen mit Kleinasien und Ägypten bekannt gemacht

hatten, die Zeit, in welcher die Adelsherrschaft den demokratischen Ansprüchen zu weichen begann, in der die Ausbreitung griechischer Herrschaft in fernen Landen das Ziel des Volkes war. In jener Zeit trat die alte Ideenwelt des Götterepos und der Heldensage mit ihren mythologischen Bildungen vor einer neuen zurück, welche das Gemüt und die Phantasie des griechischen Volkes nunmehr ausfüllte. Die Stoffe der alten Heldensage waren erschöpft und abgeschlossen. Eine schöne griechische Sage schildert diesen Zeitpunkt als den Tod des Homer. Eines Tages, so erzählt sie, saß Homer am Strande des Meeres auf der Insel Jos; da landete ein Boot mit ionischen Fischern. Der Dichter fragt sie, ob sie auf dem Meere guten Tag gehabt; darauf antworten ihm jene mit einem halb witzigen und dunklen Rätselwort. Das Orakel hatte schon vor Zeiten den Dichter gewarnt, sich „vor dem Rätsel der jungen Männer" zu hüten; nun ging sein Spruch in Erfüllung, denn Homer empfand darüber, daß er die Lösung des Rätsels nicht zu finden vermochte, so großen Verdruß, daß er starb. Sinnig ist damit ausgedrückt, daß das alte Epos untergehen mußte, da es den Geist der neuen Zeit nicht mehr verstehen und in sich aufnehmen konnte. Es dämmerte eben der Morgen einer neuen Weltanschauung herauf, welche zu der der epischen Welt in entschiedenen Gegensatz trat, das Zeitalter einer subjektiven Lebensanschauung, das nicht mehr die frühere Ehrfurcht vor den alten Ideen hegte, sondern mit dem leidenschaftlichen Ausdruck seiner eigenen Stimmungen und Gefühle anspruchsvoll hervortrat. Und wie ein Echo dieser Stimmung erscheinen, eben nach jener geistreichen Kombination, die vielen Erzählungsmotive, welche in dieser Periode der Scheidung zweier Zeitalter hervortreten. Der charakteristische Ausdruck für diese Scheidung sind die Doppelbüsten, die sich aus jener Zeit noch erhalten haben, wo die eine Seite den Homer, die entgegengesetzte den Archilochos, den ersten Vertreter des subjektiven und persönlichen Elements im Jambus, darstellt. Genau so trennte sich auch schon im Bewußtsein jener Periode die alte von der neuen Zeit.

Die Erzählungsstoffe selbst, von welchen die Luft Griechenlands in jener Periode sicher erfüllt war, werden von demselben Historiker nach bestimmten Zeugnissen zusammengestellt und geordnet. Sie treten namentlich in einzelnen Städten und Landschaften hervor, deren Witz und Phantasie von alters her bekannt war. Vielleicht sind schon in jener Zeit die Milesischen Märchen, von welchen in der alexandrinischen Periode ein gewisser Aristides eine Sammlung veranstaltete, entstanden; es gab ja eine Zeit, wo Milet höher stand als Athen, wo es die mächtigste unter den ionischen Städten Kleinasiens war. Die glückliche Lage der Stadt brachte ihren Handel und ihre Schiffahrt zu gedeihlicher Entwickelung; bis an das Schwarze und Asowsche Meer, bis nach Italien und Ägypten dehnte sie ihre Kolonien aus. Sie hatte Philosophen, Geschichtschreiber und unzweifelhaft auch begabte Dichter, welche jenes kleine, flüchtige Genre der Tageserzählung pflegten. Am entgegengesetzten Ende der griechischen Kolonialwelt, in Unteritalien, lag eine andere Stadt, Sybaris, von den Achäern gegründet, nahe der Küste des Tarentinischen Meerbusens, von großem Reichtum und bedeutender Macht. Auch dort hatte das Genre solcher Geschichten sich ausgebildet. Der Luxus und die Schwelgerei ihrer Bewohner sind bekanntlich

sprichwörtlich geworden zur Bezeichnung der Üppigkeit und Ausschweifung. Ihr lustiger Charakter und ihr treffender Witz, von dem man im alten Athen so viel zu erzählen wußte, geht schon aus zwei kleinen Geschichten hervor, die Aristophanes gelegentlich einmal in seine Komödie „Die Wespen“ einstreut. Der alte Athener Kleobold erzählt sie seinem Sohne Haskleon:

Ein Sybarite fiel von seinem Wagen einst
Und zerschlug sich seinen Kopf dabei, wer weiß wie sehr;
Denn er war mit Pferden umzugehn nicht recht geübt.

Da stand daneben ein guter Freund und sprach zu ihm:

„Ein jeder treibe das Geschäft, das er versteht!“

Und da Haskleon davonlaufen will, ruft ihm sein Vater rasch noch die andere Erzählung nach:

Schlug einst in Sybaris ein Weib
Einen Napf entzwei;
Da rief der Napf sich jemanden zum Zeugen an.
Das Weib von Sybaris aber sprach: „Bei der Jungfrau, Freund!
Wenn du, statt Zeugen aufzurufen, einen Verband
Dir schnell besorgtest, hättest du sicher mehr Verstand!“

Auch von diesen Sybaritischen Erzählungen wurde später eine Sammlung veranstaltet. Die Sybaritischen wie die Milesischen Märchen bildeten jedenfalls schon damals eine für sich bestehende Gattung. Sie sind wie Novellen im modernen Sinne aus dem Boden der reichen, üppigen, sensationslüsternen Bevölkerung einer Großstadt erwachsen. Und neben dieser Erzählungsgattung verbreitete sich auch, namentlich in Kleinasien, zu jener Zeit die Tierfabel, die dahin von den Indern durch die Assyrer gelangt war, die sich aber in den nächsten Jahrhunderten ziemlich selbständig entwickelte. Auch sonst waren in Hellas in jenen Tagen Elemente novellistischer Art stark im Schwange; der novellenbildende Trieb des Zeitalters zeigt sich sogar auf dem Gebiete der historischen Überlieferung wie der philosophischen Betrachtung. Derselbe Historiker, der jene Periode der Bildung der Novelle aus analogen Erscheinungsreihen geschildert hat, führt uns auch eine ziemlich reiche Ausbeute von Belegen für jene dichterischen Bildungen mannigfacher Art vor, die natürlich hauptsächlich in den Kolonien, wo verschiedene Bildungselemente aufeinanderstießen, ihre Heimat hatten. Dort hörten die griechischen Ansiedler die Legenden von den phrygischen Bauernkönigen Gordios und Midas; sie bildeten daraus die Grundzüge der Geschichte von den Eselsohren des Königs Midas, welche später namentlich ein Lieblingsthema für das burleske Satyrspiel, zugleich aber auch die erste Geschichte abendländischer Herkunft war, welche nach Indien gelangte und selbst in das Pantschatantra Eingang fand. Alle diese Novellenstoffe tragen aber merkwürdig genug einen drastischen Zug an sich: so die Erzählungen von Herakles und Omphale, von bösen Dämonen, von spitzbübischen Gnomen, von gefräßigen Menschen. Auch ein leiser Zug von Ironie geht durch alle diese Erzählungen, welche die griechischen Kolonisten namentlich aus Libyen bezogen. Von dorther kam ihnen die Novelle von Kandaules und Gyges, die

zuerst Herodot überliefert, und sodann der ganze Kreis von Legenden, der sich um das Haupt des letzten Lydierkönigs Krösus gewoben hat. Die Erzählung von der Reise des Solon an den Hof des Krösus ist ja berühmt geworden. Die Gespräche mit Krösus scheinen sogar eine Zeitlang in Athen in Mode gewesen zu sein; auch der Fabeldichter Äsop, den neuere Historiker selbst für eine Fabel halten, tritt in den Kreis dieses Königs ein, dessen Leben die griechischen Berichte sagenhaft ausgestattet haben. Nicht weniger waren die Hofgeschichten, die aus dem Meder- und Perserreich den Griechen zukamen, wirksame Stoffe poetisch-phantastischer Elemente, welche die schaffende Phantasie des Volkes zu Novellen umdichten konnte. Auch die Bekanntschaft mit Ägypten und seinem Götterkultus wirkte befruchtend auf diese Phantasie und brachte der volkstümlichen Erzählungskunst eine Fülle neuer und bunter Anregungen.

Die ganze Bewegung der Zeit geht aus einer erweiterten Weltanschauung hervor; der Umschwung von der objektiven Betrachtung zu der subjektiven Vergeistigung ist ein großer und weite Kreise umfassender. Der Mensch erwacht zur Betrachtung seiner selbst und zur freudigen Anerkennung von dem Wesen der Menschennatur. Mit Hilfe der Philosophie gelangt er auf diesem Wege zu immer tieferer und umfassender Erkenntnis. Diese Erkenntnis wird natürlich sodann auch auf das psychologische Problem gerichtet, und der Ausdruck dieses psychologischen Problems ist ja überall die Novelle gewesen. Mit lebhaft gesteigertem Interesse folgt der Mensch allen interessanten Neuigkeiten, allen Beispielen persönlicher Kraft und Bravour, allen geistreichen Worten und Antworten, Sprichwörtern und Sinnsprüchen weiser Erfahrung, anekdotenhaften Erzählungen, die sich an geschichtliche Persönlichkeiten, an die Helden der Dichtung, wie Homer, Ibykos, Arion, Sappho und Äsop, an die griechischen Tyrannen und an geschichtliche Ereignisse von größerer Bedeutung heften. Die historische Überlieferung und die novellistische Dichtung treffen hier in einem Punkte zusammen, und man kann ziemlich genau beobachten, wie die eine die andere ergänzt und fortgebildet hat.

Die Lust am Fabulieren, die halb bewußte, halb unbewußte poetische Gestaltung der Wirklichkeit wuchs in den folgenden Jahrhunderten immer mehr, je weiter sich das griechische Volk von seiner Heldenzeit entfernte, je mehr der Zauber des Mythos und der Heroensage verblaßte. Sie mußte in einer Epoche wie die alexandrinische, wo der griechische Geist mit allen orientalischen Völkern in eine so nahe Berührung kam, notwendig zu einer neuen Bildung führen, deren Ausdruck eben der Roman ist. Das Leben selbst war prosaisch, einfach und nüchtern geworden; der Bürger war zurückgetreten, der Mensch stand im Mittelpunkt der Weltordnung. Da begann die Dichtung in das Gemüt zu flüchten und die Innenwelt zu schildern; die Geschichte des Herzens, die Poesie der Liebe wurde der Grundstoff aller Dichtung. Diese ging damit natürlich über das Ideal der Antike heraus; sie fand auch ihren klassischen Ausdruck erst in einer spätern Periode; die ersten Versuche aber in dieser Dichtungsform bezeichnen gerade den Übergang zu dieser romantischen Periode.

Schon Plato und Aristoteles ergehen sich in Betrachtungen über die Liebe. Plato sieht in der sinnlichen Erscheinung nicht bloß die Trübung, sondern auch die Offenbarung der Idee. Er erblickt im Sinnlichen ein irdisches Abbild des

Urschönen, und die körperliche Schönheit erscheint ihm als ein würdiger Gegenstand begeisterter Liebe, ein Gesichtspunkt, den er in seinem „Symposion" mit wunderbarer Klarheit durchgeführt hat. Auch bei Aristoteles spielt das Begehren der Triebe eine bedeutende Rolle. Die Schönheit erscheint ihm zur vollen Glückseligkeit notwendig, die Lust vollendet und krönt nach ihm jede rechte That. Die späteren Philosophen beschäftigten sich viel mit erotischen Dingen; schon ein Schüler des Aristoteles soll in sein philosophisches System Erzählungen auf philosophischer Grundlage eingewebt haben. In der Zeit nach Alexander dem Großen kam die Bewegung, welche durch die gesamte Kulturwelt ging, die Lust an Reisen und Abenteuern dazu, um die Vorbedingungen zu schaffen, aus welchen der griechische Roman hervorgegangen ist. Seine Grundlage bilden, wie gesagt, wohl jene Milesischen und Sybaritischen Erzählungen. Die Milesischen sind verloren gegangen, aber von ihrem Inhalt kann man sich durch die Erzählungen des Parthenios aus Nikäa (ca. 30 v. Chr.) eine gewisse Vorstellung machen. Diese sechsunddreißig Erzählungen sind hauptsächlich Verführungsgeschichten, Darstellungen verbrecherischer Leidenschaften; die Helden erleiden gewöhnlich ein klägliches Ende, welches gar nicht im Verhältnis steht zu dem Verbrechen, welches sie begangen. Die Erzählungen scheinen ein Gewebe mythologischer Vorstellungen, historischer Fabeln und novellistischer Berichte zu sein. Dieselbe Gattung vertraten die Sybaritischen Erzählungen; orientalische Anschauung vermischte sich in ihnen mit griechischer Sinnlichkeit und Plastik, antike Mythen wurden in zeitgeschichtlicher Auffassung behandelt, die Phantasie heftete sich an die Überlieferung, an die Sage oder an das wirklich Geschehene und schuf so ein selbständiges Drittes, nämlich den Roman.

Es entstanden auch Briefe litterarischen Charakters von Dichtern an Frauen, welche nur den Zweck hatten, den Leser zu unterhalten und in vergangene Zeiten und Kulturzustände zurückzuweisen. Diese Briefe wurden unter dem Namen berühmter Persönlichkeiten in die Welt gesetzt; aber ihre Unechtheit wurde damals kaum erkannt. So gab es Briefe von Sokrates, Themistokles, Chion u. a. Drei Sammlungen aber, deren Verfasser sich ausdrücklich nennen, haben einen höhern Wert: die des Alkiphron, der zuerst die „tönende Memnonssäule" erwähnt, dann die des Rhetors Aristänetos aus Nikäa und die des Aelianus, die mit Vorliebe „ländliche Gegenstände" behandeln. Die ganze Kraft dieser Epistolographen konzentriert sich auf die Frage, welche Personen und wie viele sie in Liebschaften verwickeln und welcherlei Verhältnisse sie durch ihre Liebeskombinationen durchkreuzen wollen. Eine größere Komposition in vierundzwanzig Büchern vollendete Antonius Diogenes, der in seinen „Unglaublichen Geschichten über Thule," von welchen aber nur noch ein Auszug vorhanden, die Liebesabenteuer des Dinias und der Derkyllis behandelte. Thule war jenem Dichter aber nicht der entfernteste, sondern nur der sicherste Ort für seine Erzählung, deren Grundidee er der Odyssee entlehnt zu haben vorgiebt. Die angenehme Abwechslung der Abenteuer haben schon zeitgenössische Schriftsteller an diesem Roman gelobt. Der Auszug aus demselben, den wir durch Photius besitzen, bietet aber nichts als eine Reihe unwahrscheinlicher Ereignisse. Der Arkadier Dinias geht auf Reisen und gelangt „um die Erde herum" nach Thule.

Dort verliebt er sich in Derkyllis, welche mit ihrem Bruder Mantinias aus Tyrus vertrieben worden war. Die Erzählung ihrer wunderbaren Abenteuer bildete wohl den Hauptteil des Romans. Dinias erlöst sie aus dem Banne eines mächtigen Zauberers Paapis und unternimmt, nachdem die Geliebte in die Heimat zurückgekehrt ist, verschiedene Fahrten über Thule hinaus, schließlich sogar eine Expedition nach dem Nordpol. In jenen Gegenden, sagt er, dauere die Finsternis zuweilen einen Monat, zuweilen ein halbes Jahr, und die Länge der Nacht stehe im Verhältnis zu der des Tages. Schließlich findet er sich eines Morgens beim Aufstehen wieder in Tyrus und trifft daselbst mit Derkyllis zusammen, mit der er den Rest seines Lebens ruhig verbringt. Es ist also der erste phantastische Reiseroman, der in Thule spielt; daran schließt sich noch eine märchenhafte Episode, die Porphyrius in seinem Leben des Pythagoras erzählt. Die Schilderung aller dieser Abenteuer soll ein Schüler des Pythagoras in zwei Exemplaren in Tafeln von Cypressenholz eingegraben haben.

Denselben Charakter scheint auch der Roman „Babylonica“ des Syrers Jamblichos getragen zu haben. Es ist eine Liebesgeschichte voll merkwürdiger und seltsamer Begebenheiten. Garmus, ein fingierter König von Babylon, verliebt sich in die Sinonis; da diese jedoch seine Leidenschaft nicht erwidert, so flieht sie mit ihrem Gemahl Rhodanes und erlebt nun eine Menge von Abenteuern. Garmus schickt ihr zwei Eunuchen, Damas und Sakas, nach, um sie zu bewachen. Die Erzählung enthält nun die bunten Abenteuer der Liebenden, die nur mit großer Not und Gefahr ihren Verfolgern entkommen. Sie werden oft getrennt, aber immer wieder unter den seltsamsten Umständen vereinigt. Sie nächtigen bald in Höhlen, bald in Räuberverstecken, bald in Gräbern, bald in Tempeln; schließlich wird Rhodanes doch gefangen dem König Garmus überliefert und soll ans Kreuz genagelt werden. Inzwischen kommt aber ein Bote mit der Nachricht, daß der König von Syrien, in dessen Land die schöne Sinonis geflohen war, im Begriff stehe, sich mit ihr zu vermählen. Rhodanes wird nun vom Kreuz heruntergenommen und zum Feldherrn einer babylonischen Armee ernannt, welche gegen den syrischen König geschickt wird. Garmus erteilt aber seinen Generalen den Befehl, Rhodanes, falls er siege, zu töten, Sinonis aber lebendig nach Babylon zu bringen. Man sieht, der syrische Romandichter arbeitet nicht nur nach antiken, sondern auch nach biblischen Mustern. Rhodanes tötet den König und wird an dessen Stelle zum Herrscher über Babylonien ernannt. Der Roman war in sechzehn Bücher geteilt, aber nur ein Abriß desselben ist uns von Photius überliefert. Die meisten Vorfälle sind von trüber, düsterer Art, die einzelnen Episoden stehen fast in gar keinem, oder doch nur sehr losem Zusammenhang mit der Haupthandlung. Das ganze Werk ist mit der Genauigkeit einer Chronik angelegt. Seine Tendenz ist aber trotz der schlüpfrigen Darstellung doch der Triumph der Tugend und des guten Rechts. Der „versöhnende Schlußakkord“ fehlte auch in jenen alten Romanen nur selten.

Es ist wahrscheinlich, daß diese Art von Romanen und Erzählungen es war, welche der geistreiche Spötter Lukianos von Samosata (c. 120 n. Chr.) mit scharfem Humor in seinen „Wahrhaften Geschichten“ und in seinem „Esel“ verspottet hat. Er versetzte sich dabei auf den Boden der angegriffenen

Schriftsteller und wirkte hauptsächlich durch Übertreibung des Zauberspuks, mit dem diese ihre Erzählungen auszuschmücken liebten. In seinen „Wahrhaften Geschichten“ führt er die Leser zu den Inseln der Seligen, wo Helena eben mit einem Gärtnerburschen durchgehen will, und Odysseus ihm einen sentimentalen Liebesbrief an seine alte Meerfreundin mitgiebt. Ja er dringt selbst bis zur Sonne und zum Mond vor und schildert ausführlich das Leben der Menschen daselbst. Die abenteuerlich ausschweifende Phantasie jener Zeit, welche ihr Wohlgefallen an Geschichten von fernen Weltwundern, von Zauberern, Gespenstern und Ungeheuern hatte, wird in diesem Roman parodiert und verfolgt. Die Verzauberung eines Menschen in einen Esel und dessen Erlebnisse benutzt Lukian nach einer ältern Fabel gleichfalls zu einer satirischen Sittenschilderung. Sein Roman ist in der That der Vorläufer aller späteren Münchhausiaden; seine Bedeutung reicht aber über diese Satiren hinaus und wird an ihrer Stelle noch zu besprechen sein.

Ob nun diese Parodien die Romandichter abgeschreckt oder ob die Werke aus der Folgezeit wirklich alle verloren gegangen — genug, es vergehen zwei Jahrhunderte, bis der Roman wieder einen Schritt vorwärts thut. Der hervorragendste Roman jener Periode ist der des Bischofs Heliodoros von Trikka, der um 400 seine „Äthiopika“ in zehn Büchern dichtete. Heliodor war von hoher griechischer Abkunft und bekehrte sich später zum Christentum. Man erzählt, daß, als eine Synode ihm die Alternative stellte, entweder seinen Bischofssitz aufzugeben oder seinen Roman zu verbrennen, er das erstere vorzog. Sein Roman ist die Erzählung der Schicksale von Theagenes und Charikleia. Die Handlung selbst ist sehr einfach. Persina, die Königin von Äthiopien, hat eine Tochter, die eine weiße Hautfarbe zur Welt brachte. Sie setzt nun das Kind mit einem Ring und einer Binde aus, auf welcher die Umstände der Geburt desselben verzeichnet waren. Es wird von Sisimithres gefunden und bleibt sieben Jahre lang in seinem Hause. Dann übergiebt er sie einem delphischen Priester Charikles; dieser hält sie wie seine eigene Tochter und bestimmt sie seinem Neffen Alkamenos zum Weibe. Um dieselbe Zeit jedoch kommt der Thessalier Theagenes, ein Jüngling aus dem Geschlecht des Achilles, nach Delphi, um dort zu opfern. Die beiden verlieben sich ineinander, aber ein ägyptischer Priester, Kalasiris, trennt sie durch seine Intriguen. Sie erleben die seltsamsten Begebenheiten; schließlich wird Charikleia durch einen Zufall als die Tochter des äthiopischen Königs erkannt und vermählt sich dem Charikles. Es ist interessant, daß die Erzählung im Altertum für Wahrheit genommen wurde; so gut hat es der Autor verstanden, den Zusammenhang der Begebenheiten wahrscheinlich darzustellen. Sein Gemälde ist reich an poetischen Situationen und an glücklich geschilderten Charakteren. Die Leidenschaft der Liebenden kommt klar zur Anschauung; ihr Seelenadel und die Hoheit ihrer Liebe stellt das Werk weit über alle früheren Versuche dieser Art, und anziehende Landschaftsbilder, gute Sittenbeschreibungen gewähren ihm einen eigenen Reiz. Der Stil ist bilderreich und poetisch, und wenn auch Heliodor seinen Stoff älteren Werken, vielleicht gar einer Tragödie des Sophokles entlehnt hat, so hat er doch ein originelles Werk geschaffen, welches den Höhepunkt des griechischen Romans bezeichnet, und das Vorbild der heroischen Romane geworden

ist. Noch lange nachher haben italienische und französische Dichter den Stoff der „Äthiopika“ in Novellen und Tragödien verarbeitet; ja zwei der ergreifendsten Szenen des Romans sind von Raphael in herrlichen Gemälden dargestellt worden.

Zwei Momente verleihen diesem Roman aber einen besondern Wert: die Bedeutung, welche das erotische Element in demselben hat, und im Gegensatz hierzu der Wert, welcher auf die sittliche Reinheit und den Adel der Gesinnung gelegt wird. Theagenes selbst giebt dieser Anschauung beredten Ausdruck: „Es genügt vielleicht, sich nichts Schlechtes bewußt zu sein, um auf die Gunst der höheren Mächte zu hoffen; schön ist's aber auch, die Menschen, mit welchen man zusammenlebt, davon zu überzeugen und mit freiem Mut durch dies schwankende Leben zu wandeln.“

Wie diesem Roman schon viele Versuche derselben Gattung voraufgegangen sein mögen, so folgten ihm auch viele Nachahmungen. Aber schon die nächsten Nachfolger stehen nicht mehr auf gleicher Höhe wie der Bischof von Trikka. Unter diesen war Achilles Tatios, der in den acht Büchern seiner „Erotica“, in der Geschichte des Klitophon und der Leukippe unzweifelhaft eine Nachahmung des Romans von Heliodor versucht hat. Die Einführung ist eine seltsame: Der Autor des Romans sieht im Tempel zu Sidon ein Gemälde der Venus an. Dort wird er von Kleophon angeredet, welcher, ohne vorher mit ihm bekannt gewesen zu sein, ihm seine ganzen Abenteuer ausführlich mitteilt. Es ist also der erste Ich-Roman, den der Held desselben in eigener Person vorträgt. Aber freilich, dieser Held ist nicht von so großem Interesse, daß er die Aufmerksamkeit der Leser bis zum Ende zu fesseln vermöchte. Die Räuber spielen zu Wasser und zu Lande in diesem Roman eine Hauptrolle, die Ereignisse sind so ungeheuerlich, daß sie selbst der stärksten Phantasie unglaubhaft erscheinen müssen. Viele Beschreibungen sind älteren Schriftstellern entlehnt, manche direkt aus Heliodor entnommen. In jedem entscheidenden Moment tritt ein Räuber, ein Pirat oder ein Traum ein, um die Handlung fortzubewegen. Der Roman ist eine Art von Flickwerk. Tatios ist eben ein Alexandriner, der eifrig bemüht ist, seine Kenntnisse in der Naturgeschichte und Philosophie, sowie seinen Geschmack in Malerei und Skulptur zu zeigen. Der Hauptvorzug besteht darum in den Beschreibungen von Naturszenen und in der Schilderung von Gemälden. Auch die Schilderung des Entstehens und Wachsens der Leidenschaft Klitophons für Leukippe ist sehr fein erfunden; der Roman schildert uns, wie die Liebe beim ersten Begegnen plötzlich entsteht, indem die Liebenden ihr Bild mit den Augen wechselseitig in sich aufnehmen; dann folgt ein Händedruck, ein Kuß. Aber die Verbindung wird gestört, die Liebenden werden getrennt, bewahren jedoch einander die Treue und werden schließlich mit dem Willen der Eltern vereinigt, um in der Ehe die Erfüllung ihrer Liebessehnsucht zu finden. Der Charakter der Leukippe ist anmutig und interessant, die Erzählung selbst voll spannender Lebendigkeit.

Im Gegensatz zu den Intriguen, räuberischen Abenteuern, Schlachten und seltsamen Naturereignissen jener Romanschriftsteller steht der erste Hirtenroman „Daphnis und Chloë“, den ein griechischer Sophist, Longos, sicher unter dem Eindruck der Idyllen von Theokrit verfaßt hat. „Daphnis und Chloë“ sind zwei Nachbarkinder, in welchen beim Weiden der Herden allmählich die

Liebe aufkeimt. Daphnis weidet die Ziegen und Chloë die Schafe. Es war gerade, sagt die Erzählung, der Anfang des Frühlings, und alle Arten von Blumen sproßten in den Wäldern, Fluren und auf den Bergen hervor. Die Herden sprangen spielend umher, die Lämmer hüpften auf den Hügeln, die Bienen summten in den Wäldern, und die Vögel erfüllten die Haine mit ihren Gesängen. Daphnis trieb die zerstreuten Schafe der Chloë zusammen, und Chloë scheuchte die Ziegen des Daphnis von den Abhängen. Sie schnitzten zusammen Hirtenpfeifen und teilten ihre Milch und ihren Wein. Alles trägt dazu bei, ihre Liebe zu entflammen. Einmal erhält Daphnis, der einen Nebenbuhler im Wettstreit besiegt, von Chloë als Preis einen Kuß. Der Frühling geht zu Ende, der Sommer prangt auf allen Fluren, die Bäume sind mit Früchten beladen, die Felder mit Saaten bedeckt und die Wälder von Gesang erfüllt. Da steigert sich die Leidenschaft der beiden, aber sie haben mannigfache Abenteuer zu bestehen, die sich im Herbst noch vermehren. Dann folgt der Winter mit entsetzlichem Schneefall und strenger Kälte; die Liebenden können nicht mehr auf den Fluren zusammentreffen und Daphnis wagt es nicht, Chloë in ihrer Hütte aufzusuchen. Sobald aber der Frühling naht, sind sie die ersten, welche ihre Herden wieder auf die Weide führen. Ihre Liebe ist die alte, ihre Herzen sind unschuldig geblieben. Schließlich werden beide als die ausgesetzten Kinder vornehmer Eltern erkannt und miteinander vermählt. Das Motiv der Wiedererkennung ausgesetzt oder entführt gewesener Kinder bildet auch hier, wie in allen Romanen der alexandrinischen Periode, einen Haupthebel der Erzählung. Longos hat sich ein eigentümliches Verdienst erworben, indem er das Hirtengedicht in einer schlichten Prosa darstellte, in der er alle die Schönheiten entfalten konnte, die aus der Beschreibung ländlicher Sitten und der Naturszenen entspringen. Seine Schilderungen sind anziehend und lieblich; in der Zeichnung der Charaktere ist er allen seinen Vorgängern überlegen. Seine Erzählung hat nicht nur auf den Stil der späteren griechischen Romane, sondern auch auf die spanische, italienische und französische Schäferpoesie erheblich eingewirkt. Aber auch dieses Werk ist ein Ich-Roman. Der Autor erzählt, daß er einst während einer Jagd auf Lesbos in einem der Nymphen geweihten Haine ein schönes Gemälde erblickt habe, auf welchem ausgesetzte Kinder, Liebende, die sich Treue schwören, und Angriffe von Seeräubern dargestellt waren. Nachdem man ihm den Gegenstand des Gemäldes erklärt, habe er den Inhalt desselben niedergeschrieben in der Absicht, damit ein Geschenk für alle Liebenden zu bieten, das aber zugleich auch allen Menschen willkommen, den Kranken ein Heilmittel, dem Betrübten ein Trost sei, vor allem aber diejenigen, welche die Macht der Liebe empfunden, an ihre süßesten Genüsse erinnern sollte.

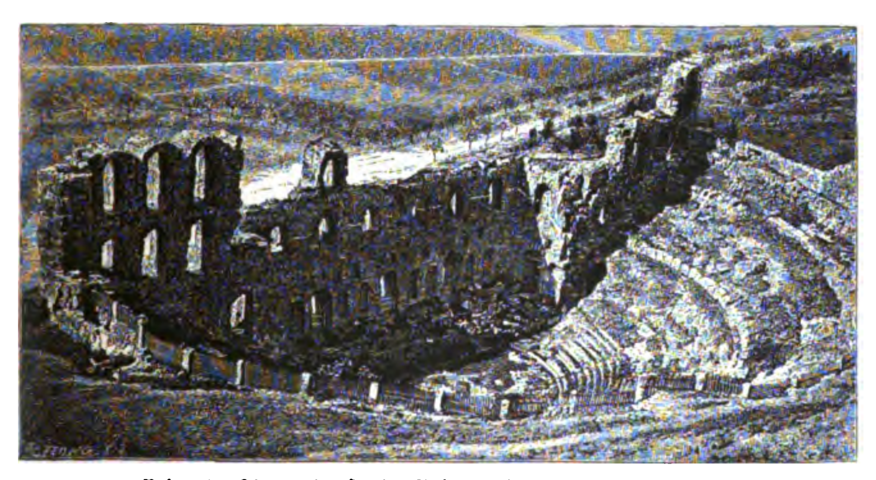
Obgleich das Werk des Longos von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern viel bewundert wurde, wagte es doch niemand, seinen Hirtenroman nachzuahmen; die folgenden Schriftsteller wählten vielmehr mit Vorliebe den Heliodor oder den Tatios als ihr Muster. Nur die Kunst der Komposition lernten sie von Longos; diese Kunst tritt namentlich bei Chariton in seinem Roman „Chaireas und Kalirrhoë" hervor. Der Roman beginnt seltsamerweise mit der Heirat des Helden und seiner Geliebten; die anderen Bewerber um

Kalirrhoë finden jedoch Mittel, ihm Verdacht gegen seine Frau einzuflößen. Chaireas versucht sie zu töten; Kalirrhoë wird nun tot geglaubt und begraben, sie ist aber nur scheintot und erwacht in dem kritischen Augenblicke, wo ein Seeräuber die mitbegrabenen Schätze entdeckt. Die Gruft öffnet sich und der Räuber geht mit der Beute und Kalirrhoë unter Segel. In Milet verkauft er sie an einen vornehmen Jonier, an Dionysos, der sich bald in seine Sklavin verliebt. Dieser Dionysos ist der erste interessante Männercharakter des griechischen Romans. Er wird als edel, tapfer, liebenswürdig und zartsinnig geschildert. Aber auch in ihrer neuen Heimat ist Kalirrhoë allen Verfolgungen ausgesetzt. Der Satrap von Karien, Mithridates, bewirbt sich um ihre Gunst; auch Chaireas erfährt, daß sie noch am Leben und bemüht sich, sie zurück zu erlangen. Endlich werden die streitenden Parteien nach Babylon vor den König Artaxerxes gefordert; aber auch Artaxerxes verliebt sich in Kalirrhoë und schiebt die Entscheidung des Prozesses auf, um ihren Aufenthalt in der Residenz zu verlängern. Inzwischen langt die Nachricht von einem Einfall der Ägypter in Syrien bei dem König an; er zieht ins Feld und nimmt Kalirrhoë mit, die er aber schließlich auf einer der Inseln zurücklassen muß. Chaireas bemächtigt sich dieser Insel und gelangt wieder in den Besitz seines Weibes, während Dionysos als Feldherr das ägyptische Heer schlägt. Kalirrhoë schreibt ihm einen sehr schönen Brief und kehrt mit ihrem ersten Gemahl Chaireas nach Syrakus zurück. Der Roman hat einen historischen Hintergrund; der Fortschritt in der Komposition besteht in der Einfachheit der Fabel und in der größern Wahrscheinlichkeit der Handlung.

Zu gleicher Zeit mit Chariton lebte wohl auch der Epheser Xenophon, dessen Roman „Ephesiaka“ in fünf Büchern die Geschichte des Liebespaars Anthia und Abrokomas erzählt. Der Roman hat in der Entwickelung der Handlung große Ähnlichkeit mit dem des Chariton. Auch hier, wie in allen vorhergegangenen Romanen, verlieben sich die beiden im Tempel der Diana; auch sie heiraten schon zu Anfang der Erzählung, werden aber durch Land- und Seeräuber getrennt. Die Heldin wird von einem vornehmen jungen Mann, Perilaus, befreit, welcher sich natürlich auch in sie verliebt. Anthia stellt sich aus Furcht vor Gewalt, als wollte sie sich mit ihm verbinden, nimmt aber in der entscheidenden Stunde einen Schlaftrunk, welchen sie sich von einem Arzt, einem Freunde jenes jungen Mannes, verschafft, indem sie ihm die Geschichte anvertraut hat. Der Arzt hat ihr freilich statt des verlangten Giftes nur einen Schlaftrunk gegeben. Im Grabgewölbe erwacht sie aus dem Schlafe wieder, da dieses von Seeräubern geplündert wird. Schließlich werden die beiden Liebenden doch vereinigt. Die Erzählung ist, obwohl die Handlung sehr verwickelt erscheint, im Grunde genommen ziemlich einfach und wahr. Während bei den ersten griechischen Romanschriftstellern das Streben nach dem Pikanten vorherrscht, tritt bei den späteren ein ethisches Motiv in den Vordergrund. Die keusche Liebe und die wahre Treue, die sich in allen Gefahren und trotz aller Versuchungen bewähren, werden verherrlicht. Die Männer werden als Helden, die Frauen als schön und tugendhaft gepriesen. Ein besonderer Wert wird auch auf die Charakteristik der Personen, auf die Sittenschilderung gelegt. Das seelische Leben der Kämpfenden und Liebenden

wird in den Kreis der Betrachtung gezogen und in seinen verschiedenen Erregungen dargestellt. Somit waren fast alle Vorbedingungen gegeben, aus denen ein dichterisches Kunstwerk sich hätte entwickeln können und vielleicht auch entwickelt hätte, wenn nicht der Sturm der Zeiten alle poetischen Ideale der Antike verweht und einer neuen Weltordnung Raum geschaffen hätte, die statt der irdischen die himmlische Liebe gepflegt und aus Helden Märtyrer gemacht hat.

Es ist klar, daß in solchen Stürmen an der Scheidegrenze zweier Weltanschauungen die Spötter das erste Wort haben. Aus dem Spott über das Alte entwickelt sich das Neue; aus dem Hohn über die alten Götter spricht die Sehnsucht nach einem neuen Glauben. Für einen Geist, wie der des Lukianos war, den wir bereits als Satiriker kennen gelernt, eröffnete sich in jener Epoche eine reiche Fülle von Anregungen und Ideen, um die sittliche Versunkenheit des Volkes, die religiöse Erschlaffung der Gebildeten, das nichtige Treiben der philosophischen Schulen zu geißeln. In seinen „Göttergesprächen" hat Lukian das mit überlegener Geisteskraft gethan. Er erscheint wie ein antiker Voltaire, und der Zersetzungsprozeß des hellenischen Geistes vollzieht sich in ihm in glänzender Weise. Sein Spott trifft Götter und Menschen mit vernichtender Schärfe. Er ist ein Skeptiker und kehrt deshalb die Waffen seines Geistes nicht nur gegen die Zeit, sondern auch gegen sich selbst. Darum kämpft er sowohl gegen die alten Götter, wie gegen den neuen Glauben. Er ist in allen Dingen das Organ seiner Zeit, jener weltmüden, zerrütteten Periode, in der die antike Weltanschauung unter dem Hohngelächter der satirischen Dichter zusammenstürzte, und im ganzen Umkreis der hellenisierenden Welt sich mit schauriger Gewißheit die Überzeugung verbreitete: Der alte Pan sei tot.



Ruinen des Theaters des Herodes Atticus zu Athen. (Nach Photographie.)

Rom.

Die römische Litteratur ist eine Tochter der griechischen. Die Wurzeln ihrer Kraft hat sie aus dem hellenischen Geiste gezogen. Die Römer selbst waren ein Volk von großer Kraft der Organisation, aber „die poetische Kunst war nicht geehrt bei ihnen," wie einer ihrer besten Schriftsteller sagte. Erst später entfaltete sich ihre Muse als eine Tochter der hellenischen und durchaus abhängig von den schöpferischen Eingebungen der Mutter, an die sie in allen Zügen und Bewegungen fortwährend erinnert. Man muß die römische Litteratur kennen, um vieles Bedeutende, was von der griechischen verloren gegangen, kennen zu lernen. Gleichwohl hat aber die römische Litteratur doch einen eigentümlichen Charakter und dadurch einen besondern Reiz.

In ihren Anfängen waren die Römer ein durchaus prosaisches Volk, welches das Land bebaute, die Herden pflegte und die Nachbarn bekämpfte. Die Größe dieses Volkes lag nicht in der Kunst, sondern in der Kraft. Die Kunst hatte für den Römer höchstens den Reiz der Unterhaltung, konnte ihm aber niemals als Selbstzweck erscheinen. Ja, er fürchtete die Kunst, weil es ihm schien, als ob sie die Sitten verweichliche, und weil er glaubte, daß durch sie die Griechen zu Grunde gegangen seien. Erst als die Römer mit dem griechischen Geist näher bekannt wurden, ließen sie den Zauber des Hellenentums auch in Kunst und Poesie auf sich einwirken. War es bei den Griechen die menschliche Individualität, aus welcher ihre Kunst wie ihre gesamte Bildung hervorgegangen, so war es bei den Römern der objektive Begriff des Staates, welcher die ganze Entwickelung der Nation in sich aufnahm, und dem alle geistige Bildung sich unterordnen mußte.

Die Römer waren eine große und mächtige Nation, die in der Kunst im Grunde genommen eigentlich nur ein prosaisches Ideal kannten: nämlich die Moralität, während die Griechen in der Vereinigung des Guten mit dem Schönen (kalokagathia) ihr Lebensideal verwirklicht sahen. Der Staat war den Römern das Höchste; alle ihre Kraft nahm das Vaterland in Anspruch. Die Kunst sollte nur mit ihrem Schmuck das öffentliche Leben verzieren. Während die Griechen die Thaten der Poesie verherrlichten, zogen die Römer die Poesie großer weltgeschichtlicher Thaten vor. Freiheit und Sitte war das Grundprinzip ihres Lebens, Moral und Recht die Grundlage des Staates. Das geistige Leben hatte für sie erst dann einen Wert, wenn es dem Staat oder dessen Bürgern nützen konnte. Sie eigneten sich in ihrer Blütezeit das Beste aus der Fremde an und verarbeiteten es mit der ihnen eigentümlichen Geistesschärfe und nach

den Bedürfnissen ihres Staatslebens. So ist es gekommen, daß in der römischen Litteratur die griechische Bildung noch einmal einen großen und merkwürdigen Prozeß durchmachte, durch welchen sie „in gangbare römische Staatsmünze“ umgeprägt wurde. Aber selbst wenn man das abzieht, was die römische Poesie lediglich an Übersetzung, Nachbildung und Bearbeitung griechischer Vorbilder sich angeeignet hat, so bleibt innerhalb des ihr eigentümlichen Gebietes noch manches wertvolle Kleinod übrig, welches auch in der veränderten Fassung einen hohen Reiz ausübt, und manche Strömung, welche einen freien Lauf nimmt.

Die römische Litteratur ist aber außerdem noch von großer Bedeutung, weil sie Muster und Vorbild für die romanischen, und durch diese auf lange Zeit für die germanischen Völker geworden und geblieben ist. Mit der römischen Weltherrschaft verbreiteten sich auch die Sprache der Römer und ihre Litteraturdenkmale überall hin. Diese lateinische Sprache ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Sprachgeschichte. Im ganzen genommen hat sie eigentlich mehr Kraft als Anmut, mehr Würde als Reichtum der Formen. Es fehlen ihr manche der Bedingungen, welche die griechische Sprache auszeichnen, und ebensoviele Verbindungswörter, an denen die griechische reich ist. Aber sie hat doch auch Vorzüge vor der griechischen Sprache, welche ihre Kürze und Kraft bedingen, und durch welche sie alle anderen Sprachen des indogermanischen Stammes übertrifft. Ihr Wohlklang ist sehr groß; sie hat die harten, hauchenden Töne der griechischen Sprache gemildert, die Doppellaute in einfache Töne verwandelt, und ihre starken Endungen fallen eindringend in das Ohr des Hörers. Jahrhunderte lang blieb die römische Sprache fast ausschließlich die Sprache der gelehrten Bildung.

Auch die Religion der Römer war vorwiegend auf das Zweckmäßige gerichtet, auf eine nüchterne und rein verstandesgemäße Lebensgestaltung. Es fehlt der tiefe Hintergrund des Mythos, auf dem sich eine epische Dichtung hätte entfalten können. Die Dichter waren deshalb gezwungen, auf den griechischen Mythos zurückzugehen, dessen Keime ja aus derselben Heimat stammten. Die Art, wie sie die religiösen Vorstellungen dann nach ihren nationalen Bedürfnissen umprägten, ist nicht weniger charakteristisch für den römischen Geist. Auch die Römer verehrten die Naturmächte, deren Wirkungen sie kennen lernten, Jupiter und Juno, Janus und Diana, ferner die Götter des Krieges, der Saaten, der Blumen und Früchte, von Feld und Wald, der Erde und ihres Ertrages, des Wassers, der Quellen und Flüsse, des Feuers und der Opfer. Neben dieser Götterschar kannten sie auch noch Schutzgötter und Genien der einzelnen Menschen, der Familien und des Staates. Diese ganze Göttermaschinerie ordnete sich im römischen Geiste zu Begriffen und Abstraktionen aller physischen und moralischen Mächte, Einflüsse, Thätigkeiten, Gefühle und Empfindungen. Das ausschlaggebende Gefühl aber, welches der Römer von alters her diesen Göttern gegenüber hatte, war das des Gebundenseins (religio). Mit großer Gewissenhaftigkeit wurden daher den Göttern die Opfer gebracht, und eine starke Priesterschaft ordnete alle religiösen Beziehungen des einzelnen wie des Staates zu den Göttern. Ein mit ängstlicher Sorgfalt bis in die kleinsten Details geordneter Kultus wurde der Religion gewidmet, dessen genaue Aus-

führung Jahrhunderte lang eine eifrige Sorge der Römer war. Erst später fanden die religiösen Anschauungen der Griechen Eingang, und der große Hellenisierungsprozeß, dem die ganze Kulturwelt damals unterlag, zog auch die Römer in seinen Kreis. Es entstand nun eine Mischung von römischen und griechischen Göttern: Jupiter und Zeus, Juno und Hera, Minerva und Athene und alle anderen Götter und Göttinnen wurde unter ihrem eigenen oder anderen Namen identifiziert, und auch der offizielle Kultus erhielt durch den griechischen sein bestimmtes Gepräge.

So entwickelt sich die römische Litteratur nicht nach dem bestimmten Gesetz einer künstlerischen Gliederung. Ihre Anfänge gehören zwar, wie die aller anderen Völker, der Volkspoesie an; dann aber folgt alsbald durch den Einfluß der hellenischen Dichtung eine höfische Kunstpoesie, in der das Epos, die Lyrik und das Drama neben- und hintereinander zu eigentümlicher Entfaltung gelangen, ohne daß jedoch die eine oder andere Richtung einer Periode bestimmten Ausdruck hätte geben können. So sehr ist die römische Litteratur von dem Staatsleben beeinflußt, daß man ihre Perioden am besten nach denen der Entwickelung der römischen Staatsidee bemessen, und sie in eine vorklassische zur Zeit der Könige und der Republik, in eine klassische bis zum Tode des Kaisers Augustus, und in eine nachklassische der spätern Zeit einteilen kann.

Die vorklassische Periode.

Die ersten Spuren dichterischer Bethätigung sind auch bei den Römern Elemente religiöser Poesie. Ländliche Festgesänge und einfache Volkslieder, für die es ein eigentümliches nationales Metrum, den sogenannten Saturnischen Vers, gab, bildeten die Anfänge; sie wurden, wie die der Griechen, gleichfalls von Musik und Tanz begleitet. Ein heiliges Formelbuch enthielt die Anrufungen der Götter und dämonischen Wesen und Beschwörungen für Geburt, Hochzeit und Tod, für Reinigung, Sühnung, Fluch, Gelöbnis, Bundes- und Kriegserklärungen, wie für jeden feierlichen Akt des Lebens. Wenn im Mai die Feldfrüchte reiften, beging die Brüderschaft der zwölf Arvalen ihr Fest zu Ehren der Flurgöttin. Von den uralten Gebeten, mit denen sie dies Fest begleiteten, und in welchem sie den Beistand der Laren anriefen und alle Götter um Schonung und Hilfe anflehten, sind noch Spuren erhalten. Eines dieser uralten Lieder mit der Bitte um Segen und Frieden lautet:

Uns, ihr Laren, helft!
Laß die Seuche, Mars, Mars, nicht einstürmen auf mehrere!
Satt vom Rasen, Mars,
Betritt die Schwelle, hemme die Geißel!
Den heil'gen Göttern ruft abwechselnd alle!
Uns Mars, Mars, hilf!
Jubel, o Jubel!

Aber nicht nur bei großen öffentlichen Festen ertönt froher Gesang und Triumphlied, sondern auch in einsamer Waldesstille und an geheimnisvoll rauschender Quelle, wo die Nymphen ihre heiligen Gesänge den guten Geistern

offenbaren. Vom prophetischen Singen ist die Quellnymphe Carmenta benannt, welche die Seher als ihre Göttin anbeteten. Ebenso finden sich auch schon bei den alten Römern die poetische Totenklage, die Grabschrift, das Orakel und der Zauberspruch, aber auch Elemente einer heitern Poesie, Scherz- und Spottreden in Versen bei Hochzeiten und ländlichen Festen, improvisierte Tischlieder, von einem Flötenspieler begleitet oder von fahrenden Bänkelsängern vorgetragen; ferner Ernte- und Weinleselieder, Gesänge, in denen dem Spott, der Bosheit und Rachsucht des niedern Volkes Ausdruck gegeben wurde, sodann Hochzeitsgesänge, Neckverse, ferner volkstümliche Dialoge satirischen Inhalts in verschiedenen Formen, und endlich eine Art von improvisierender Volkskomik in den Atellanen, d. h. in Possenspielen, die ihre Heimat in Atella, einer kampanischen Stadt, hatten und auch bei den Römern sehr beliebt waren.

Es liegen in dieser improvisierten Volkskomödie die ersten Keime dramatischer Darstellung. Von all diesen Anfängen der Poesie haben sich aber nur wenige schriftlich fixierte Sprachdenkmäler erhalten, einzelne Reste religiöser Lieder, Gesetze und Formeln. Erst der griechische Einfluß, der sich auf das römische Leben zunächst durch die Ansiedelungen der Etrusker geltend machte, schuf die Elemente einer nationalen Litteratur. Noch sind die Etrusker, ihre Abstammung, ihre Kultur und ihr Ende, eines der ungelösten Rätsel der Weltgeschichte; aber ihre Verbindung mit der hellenischen Welt steht bereits außer Frage. Die Blüte dieses etruskischen Staates fiel sicher in die Zeit der Gründung Roms und seiner Könige; erst die römische Republik brach die Macht der Etrusker und unterwarf dieselben der römischen Botmäßigkeit. Wenn man aber diese Periode der römischen Geschichte mit aufmerksamem Blicke verfolgt, so kann man sich doch der Vermutung nicht entschlagen, daß auch die Römer vermutlich ein Epos besessen haben, welches freilich bis auf die letzten Spuren verloren gegangen ist. An reichem Sagenstoff, an merkwürdigen Begebenheiten, an Wanderungen und Abenteuern fehlte es ihnen nicht, und ob sie auch in strenger Gebundenheit der Sitten auferzogen worden waren, so sind doch ihre alten Überlieferungen auf Mythen gegründet, welche wohl einen epischen Charakter trugen. Man hat sehr richtig als das Charakteristische der römischen Heldensage hervorgehoben, daß wir in ihr nicht den Niederschlag von Mythen besitzen, welche ursprüngliche Naturerscheinungen in persönlichen Thaten und Geschichten darstellen, also keinen Nachklang der Naturpoesie, sondern daß sie vielmehr geschichtlicher Art sei, daß sie an Denkmäler, Zustände und Gebräuche anknüpfte und sich nicht poetischer Formen bediente, sondern in einfacher Prosa ihre Charaktere und Erzählungen ausprägte.

Mit der Hellenisierung des römischen Götterdienstes steigt selbstverständlich auch der Einfluß des Griechentums im öffentlichen und im geistigen Leben zu bedeutender Höhe. Es ist merkwürdig und für den römischen Volksgeist bezeichnend, daß es zunächst griechische Bühnenspiele waren, welche man über Etrurien einführte. Eine große Seuche gab den Anstoß zu dem ersten Versuch einer dramatischen Aufführung, welche freilich noch keinen künstlerischen, sondern ausschließlich einen religiösen Zweck verfolgte. Etrurische Spieler mußten unter Begleitung eines Flötenbläsers mimische Dialoge, aber ohne Worte, aufführen.

Ihr Beispiel wirkte und aus den fortgesetzten Übungen entwickelte sich eine Volkskomik, welche dem Genre der Satire, dem einzigen, welches in Rom zur originellen Ausbildung gelangte, sicher zu Grunde gelegen hat.

Der erste Schriftsteller, den die römische Litteratur nennt, ist Appius Claudius Cäcus (312 v. Chr.) und seine Thätigkeit besteht in der Veröffentlichung einer Spruchsammlung in Versen und einer berühmten Strafrede. Aber auch er ist wahrscheinlich schon von den pythagoräischen Philosophen und von den griechischen Didaktikern beeinflußt. Seine Lebensregeln sind moralisch, einfach, würdig, und zeigen in allen Dingen den erfahrenen Weltmann. Ein Grieche aber war es, der „den Garten der höhern Poesie in Rom angepflanzt hat," und griechische Gedanken waren es natürlich, welche er in den römischen Boden senkte. Nach der Eroberung von Tarent kam Livius Andronicus als kriegsgefangener Sklave nach Rom; später erhielt er von seinem Herrn, dessen Kinder er unterrichtete, die Freiheit und mit ihr den Beinamen Livius. Er übersetzte, natürlich zu pädagogischen Zwecken, die Odyssee in lateinische Verse, und zwar in dem nationalen Saturnischen Versmaß. Die griechischen Götternamen ersetzte er durch römische. Statt der Muse wird die camönische Nymphe angerufen. Später übertrug er auch ein Schauspiel aus dem Griechischen und brachte es in Rom zur Aufführung; er war zugleich Verfasser und Darsteller. Sein Werk hatte einen solchen Erfolg, daß diese Bühnenspiele in den regelmäßigen Kreis der Festdarstellungen aufgenommen wurden. Tragödie und Komödie gehörten fortan zum unentbehrlichen Bedarf aller nationalen Lustbarkeiten. Auch Livius Andronicus begünstigte in der Auswahl seiner Stoffe die alttrojanische Heldensage; aber erst Cnejus Nävius (274 v. Chr.), ein freigeborener Bürger aus Kampanien, brachte selbständig ausgearbeitete nationale Stoffe auf die Bühne. Er widmete sich der Tragödie und Komödie zugleich, und im hohen Alter stellte er auch noch den ersten punischen Krieg, in dem er selbst mitgefochten, in einem epischen Gedichte dar. Seine Tragödien erkennen Euripides und Äschylos als Vorbilder an; aber er ist doch schon darauf bedacht, dem fremden Stoffe eine gewisse nationale Form zu geben. Er ist die erste selbständige Erscheinung in der römischen Litteratur, und ein satirisches Epigramm preist sein hohes Verdienst um die Dichtkunst mit den Worten: „Wenn es statthaft wäre, daß Unsterbliche um Sterbliche weinen, so würden die göttlichen Camönen weinen um den Dichter Nävius. Nachdem er der Gruft des Orkus übergeben worden, hat man in Rom vergessen, in lateinischer Zunge zu reden." In der That wandelten die Dichter nach Nävius zunächst in den Bahnen der griechischen Litteratur.

Schon sein Nachfolger Quintus Ennius (239—170 v. Chr.) ging nicht in seinen Fußstapfen. Während Nävius wenigstens den Versuch machte, die römischen Überlieferungen im Gedichte zu verherrlichen, folgte Ennius ganz den Spuren der Griechen, obwohl er selbst in den Reihen der römischen Bundesgenossen im zweiten punischen Kriege mitgekämpft hatte. Ennius sah seinen Vorgänger als den letzten der Naturdichter an zu einer Zeit, wo „noch niemand die Klippen der Muse umschifft und der Rede Fleiß und Mühe geschenkt" hatte; mit ihm selbst beginne, so sang er, die Ära der Kunstdichtung. Seine Tragödien sind

nach griechischen Mustern und fast durchweg aus dem troischen Sagenkreise geschöpft; einige von denselben sind nach dem Muster des Livius Andronicus, andere nach Euripides, wie die „Medea“. Auch die Sage vom Raub der Sabinerinnen hat er behandelt und Epen zur Verherrlichung der kriegerischen Ruhmesthaten der Römer gedichtet. In seinen achtzehn Büchern der „Annalen“, einem Epos in Hexametern, hat er die ganze Geschichte Roms bis auf die punischen Kriege dichterisch dargestellt und in einem Anhang noch den Siegeszug seines Gönners, des Scipio Africanus, im Kriege gegen Karthago gefeiert. Der Dichter selbst gesteht, daß nur ein Homer fähig gewesen wäre, ein solches Epos zu schaffen, gleichwohl habe er doch den Versuch gewagt, einen Versuch, der schon durch die Wahl des Versmaßes, indem er das Saturnische Metrum durch den heroischen Hexameter ersetzte, als ein großes Wagnis sich einführte. Er selbst erkennt die „Annalen“ als sein Hauptwerk an und sie wurden noch lange, nicht bloß im Theater, sondern auch in den Schulen gelesen; ja sie galten sogar als ein Volksbuch, aus dem die Römer Jahrhunderte lang die Kenntnis ihrer vaterländischen Geschichte schöpften.

Ennius beginnt mit der Zerstörung Trojas und dem Abzuge des Äneas, an welche geschichtliche Ereignisse die römischen Dichter stets anzuknüpfen liebten, wenn sie ihre eigene Geschichte erzählten; er schildert die Anfänge der Königszeit, die Unterwerfung Italiens, die Besetzung Karthagos, den macedonischen Krieg und das Freiwerden Griechenlands, endlich die Ausdehnung der römischen Herrschaft nach Asien. Aber es ist zu viel, wenn man ihn den Homer der Geschlechter und des Volkes von Rom nennt, ob auch sein Werk ein poetisches Nationalbuch selbst in Zeiten fortgeschrittener Kunst geblieben und noch von den folgenden Generationen hoch gehalten wurde. Auch im Lehrgedicht versuchte sich Ennius. Wie er es von den Griechen gelernt, behandelt auch er die höchsten Probleme der Schöpfung und die große Götterfrage. Er liebte die Sentenz, und seine Tragödien enthielten viele weise Aussprüche und Lebensregeln, die noch von Späteren benutzt worden sind. Euripides und Sophokles waren seine Vorbilder, und dem Mißtrauen gegen das Treiben der Priester und Wahrsager giebt er in einer seiner Dichtungen ungescheut kräftigen Ausdruck:

Immer sagt' ich und werde sagen, daß es Götter im Himmel giebt.
Doch sie kümmern sich, mein' ich, um des Menschengeschlechtes Treiben nicht,
Sonst erging' es wohl gut den Guten, schlecht den Schlechten: Weit gefehlt!
Diese abergläubischen Seher, unverschämtes Gauklervolk,
Trägen Geistes, oder Narren, oder armsel'ges Bettlerpack,
Die den eignen Pfad nicht kennen, andern zeigen sie den Weg;
Denen sie Schätze versprechen, die betteln sie selbst um eine Drachme an.

In seinem epischen Gedicht: „Epicharmus“ soll Ennius einen vollständigen Abriß seiner Natur- und Weltanschauung gegeben haben, welche er dem Pythagoras in den Mund gelegt hat. Diese Naturphilosophie hat folgende Grundlage: „Durch Verbindung von Himmel und Erde wird die Welt geschaffen, indem sich Wärme mit Kälte, Nasses mit Trockenem mischt. Die vier Elemente der Welt sind: Wasser, Erde, Hauch (anima), Sonne. Mutter Erde ist die Allernährerin; sie gebiert und nimmt das Geborene wieder in sich auf. Der Geist ist Feuer, von der Sonne genommen, der Körper Erde.“

Auch die Satire ist Ennius nicht fremd geblieben; ja, er soll diese Dichtungsart zuerst in Rom gepflegt haben. Aber nur wenige Bruchstücke davon sind erhalten. Wahrscheinlich traten dieselben an die Stelle der alten improvisierten Volkskomödien als eine Art von Possen, in welchen Erzählung, Dialog, Gesang und Tanz durch einen lockern Faden verbunden waren. In einer dieser Satiren wurde eine äsopische Fabel verwendet, die wir bereits kennen, die Geschichte von der Wachtel und den Jungen. In den beiden letzten Versen giebt der Dichter die Nutzanwendung:

> Ziehe hieraus die Lehre, die dir immer gegenwärtig sei:
> Warte nicht auf Freundes Hilfe, wo du selbst dir helfen kannst.

Ein anderes satirisches Fragment enthält das folgende Wortspiel:

> Wer pfiffig den andern will zum Narren haben, darf nicht
> Den, welchen er narrt, närrisch selbst einen Narren schelten.
> Denn merkt der Narr, daß man ihn will zum Narren haben,
> Dann wird der selbst, welcher narrt, nicht der Narr, zum Narren.

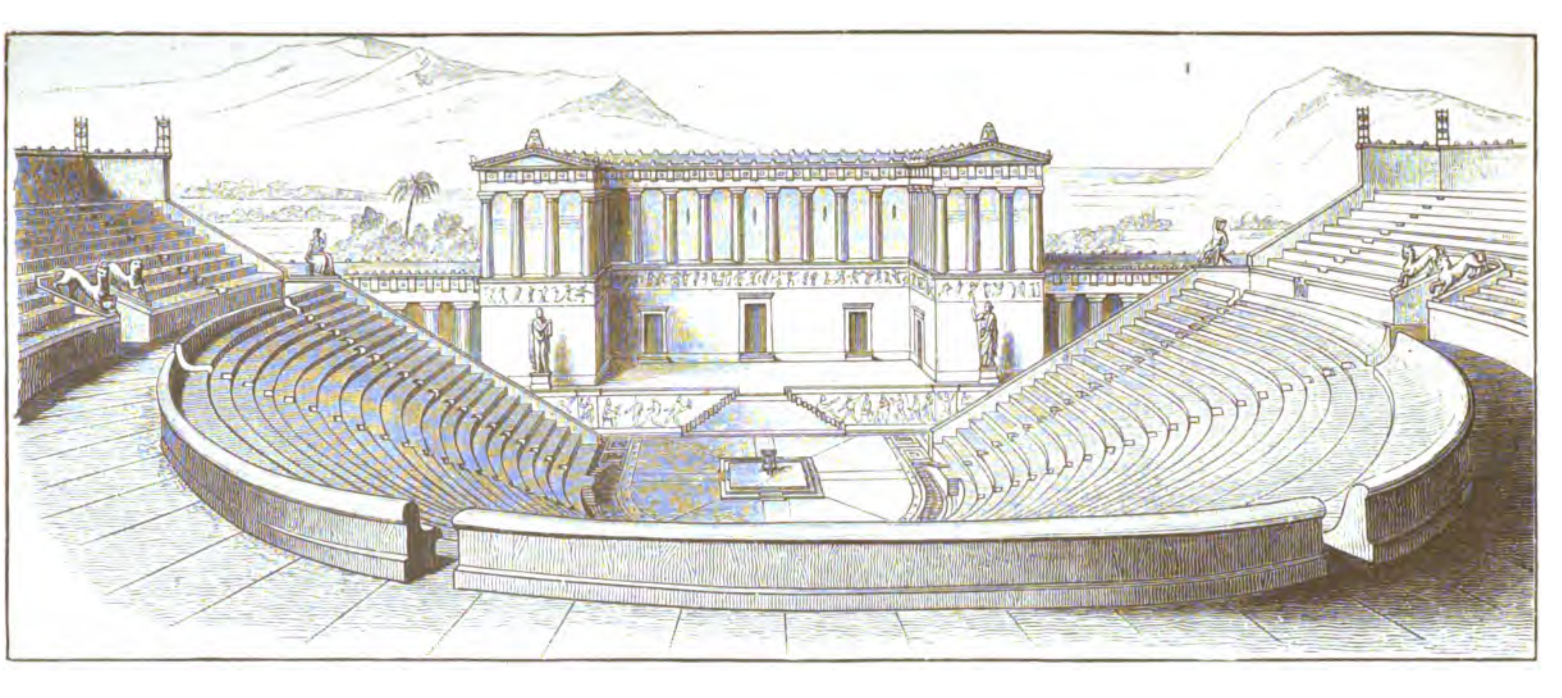
Die Spielerei beruht auf den verschiedenen Bedeutungen von frustrari und frustra esse im Lateinischen. Ennius ist auch der erste gewesen, der sich im elegischen Distichon versuchte. Wir besitzen noch von ihm zwei Grabdistichen auf seinen Gönner Scipio Africanus, von denen das eine lautet:

> Hier ruht jener, dem, was er gethan, nicht Bürger noch Fremder
> Hat durch würdigen Lohn je zu vergelten vermocht.

Der Wert des Ennius galt den späteren Dichtern sehr hoch, und ein Nachfolger begrüßt ihn mit dem Kompliment, daß er den Sterblichen Verse kredenzt habe, deren Glut das Mark ergreife.

Ennius fand Nachfolger sowohl in der Tragödie, wie in der Satire, aber alle diese bewegten sich fast ausschließlich in der Nachahmung der griechischen Tragödie, welche natürlich nur einen engern Kreis von Gebildeten fesseln konnte. Dagegen entsprach die Komödie der wachsenden Schaulust der Menge, für die der Festkalender immer mehr erweitert werden mußte. Es ergab sich bald eine große Reihe von Theatertagen, deren Kosten von der Staatskasse geleistet wurden.

Das Theater selbst war im Anfang in seiner Ausstattung ziemlich einfach. Wenn man dem großen römischen Historiker folgen darf, so hat dasselbe drei Entwickelungsstufen durchgemacht. Die erste bezeichnet er als das Stadium, wo Volk und Behörden in einem leichten hölzernen Bau, der jedesmal von neuem aufgeschlagen und wieder abgebrochen wurde, zusahen. Derselbe war vorn mit einem langen Raum für die Darstellung der Schauspieler, dem Proszenium, versehen und hinten mit einer Bretterwand, der Szene, abgeschlossen. Der ungeteilte Zuschauerraum erstreckte sich über einen amphitheatralisch aufsteigenden Hügelabhang und war von hölzernen Schranken umgeben. Die ersten Anregungen und Versuche, Sitzplätze zu errichten, stießen auf scharfen Widerspruch. Ein Senatsbeschluß verbot dieselben im 6. Jahrhundert als sittenschädlich. Man befürchtete, daß die Bürger, statt ihren Geschäften obzuliegen, ganze Tage mit dem Anschauen von Komödien verbringen würden. Erst Mummius hat für sein Triumphspiel amphitheatralisch aufsteigende Sitzstufen (gradus) errichtet, welche aber mit dem



Das Theater zu Egesta mit dem Skenengebäude; Rekonstruktion.

provisorischen Holzbau nach beendigtem Feste wieder entfernt werden mußten. Auch die Bühne war in dieser Periode äußerst einfach und alles blieb der Phantasie der Römer überlassen. Künstlerisch ausgeführte Dekorationen sah man erst im folgenden Jahrhundert. Nicht weniger bescheiden waren die Kostüme und die übrigen szenischen Apparate. Die Kothurne für die Tragödie wurden durch einen Untersatz von Holz oder Leder dargestellt; die Komödie begnügte sich mit dem einfachen Schuh als Sokkus. Erst in der zweiten Periode wurde der Holzbau mit ständigen, gleichfalls hölzernen Sitzen versehen, und eine dritte Periode war diejenige, wo Rom das erste steinerne Theater erhielt, in welchem eine Trennung der Plätze für Senat und Volk vorgenommen wurde. Der Senat saß auf der Orchestra auf hölzernen Bänken. Später erhielt auch der Ritterstand besondere Sitzplätze. Darüber kam es zu einem förmlichen Auftritt im Theater zwischen Volk und Adel. Zur Kaiserzeit erhielten die Soldaten einen vom Volke abgesonderten Schauplatz. Die Frauen hatten die obersten Sitzreihen im Zuschauerraum inne, dessen Konstruktion mit der des griechischen Theaters im wesentlichen übereinstimmte.

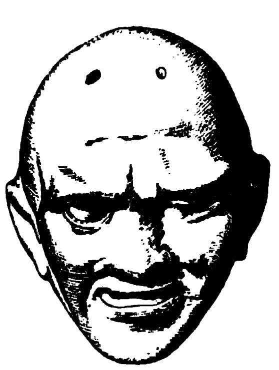
In späterer Zeit wurde viel Luxus auf das Theater verwendet. Man baute auf der Szene drei Stockwerke von Säulenreihen übereinander, die unteren von Marmor, die mittleren von Glas, die oberen aus vergoldetem Holz. Der Schauplatz faßte 80 000 Sitze. Das Theater selbst wurde von den erbitterten Sklaven des Erbauers in Brand gesteckt. Ein Späterer führte die Bedeckung des Theaters zum Schutz gegen Einflüsse der Witterung ein und verwandte dazu Purpurdecken; ja, Kaiser Nero ließ sich eine solche mit Gold ausputzen und in der Mitte sein Bild in gestickter Arbeit anbringen. Andere schmückten die Bühne mit phönizischem Purpur aus und ließen die Schauspieler in goldgeschmückten Kleidern auftreten. Auch die Inszenierung wurde mit großer Verschwendung betrieben. In einem Drama erschienen sechshundert Maulesel, in einem andern wurde ein Trinkgelage mit dreitausend Humpen auf der Bühne gefeiert. Die Blumenverschwendung überstieg jedes Maß. Alle Plätze wurden mit Blumen bestreut, hier und da sogar die Wege und Treppen. Eintritt ins Theater hatten alle Bürger mit ihren Frauen und Kindern; ein Eintrittsgeld wurde nicht entrichtet, da das Schauspiel entweder ein Geschenk des Festgebers oder eine Einrichtung der Behörden war. Das zweite stehende Theater zu Rom erbaute Kaiser Augustus zu Ehren seines Neffen, ein drittes Balbus zu Ehren des Augustus. Damals zuerst wurden auch Schauspiel, Oper und Ballett miteinander verbunden. Überreste alter römischer Theater finden sich namentlich in den Ländern, wohin die Römer ihre Kolonisten geschickt hatten, wie in Orange, im französischen Departement Vaucluse, dem alten Arausio, wo ein in seiner Front, Szene und Proszenium wohlerhaltenes Theater, welches siebentausend Zuschauern Platz bot, noch vorhanden ist, ebenso in Verona, wo das alte Amphitheater aus der Kaiserzeit, das gegen sechzigtausend sitzende Zuschauer faßte, und das unter allen Gebäuden des römischen Altertums sich am besten erhalten hat, noch jetzt ein Bild der römischen Theaterbauten gewähren kann.

Es ist natürlich, daß schon in den Anfängen des Theaters die heitere Muse mehr Eingang beim Volke fand, als die Tragödie; hatte man ja diesem

Volke, wie in Griechenland, das Zugeständnis machen müssen, nach jeder Tragödie eine satura, also eine altrömische Farce, aufzuführen. Die Komödie selbst spielte man entweder als togata oder als palliata. Die togata ließ die Schauspieler in der römischen Toga erscheinen, pflegte also die heimische Eigenart, die palliata im griechischen Pallium; aber beide hielten sich doch wesentlich an die neuere Komödie der Griechen, und ihre beiden hervorragendsten Dichter, Plautus und Terentius, gingen ganz in den Spuren der griechischen Komödie einher.

Es ist für die römische Litteratur überaus charakteristisch, daß ihre Entwickelung da beginnt, wo die griechische gerade aufgehört hat, nämlich bei der Komödie. Plautus (c. 254—184) hat diese Dichtungsgattung zuerst aus Hellas nach Rom verpflanzt und sie dem römischen Geiste angepaßt. Als ein Kind des Volkes — Plautus war in Sarsina in Umbrien geboren — wußte er auch den Volkston am besten zu treffen. Wir erhalten durch seine Schöpfungen ein getreues Bild der griechischen Komödie, welche auf dem Boden der bürgerlichen Familie entstanden war und als den Hauptfaktor ihrer Handlungen die Liebe einführte. Die Sammlung der Stücke von Plautus soll bis auf hundertunddreißig gestiegen sein, aber nur einundzwanzig von denselben haben sich erhalten. Die Römer selbst meinten, die Musen würden das Latein des Plautus sprechen, wenn sie römisch reden wollten, so hoch schätzten sie seine Diktion, und alle witzigen und geistreichen Komödien, deren Verfasser unbekannt waren, schrieben sie dem Plautus zu. Einen interessanten Vergleich zwischen ihm und seinem Nachfolger Terentius hat der berühmteste Historiker der römischen Geschichte gezogen, indem er die Eigentümlichkeiten und Verschiedenheiten der beiden Dichter sehr treffend auseinandersetzt: „Plautus schürzt und löst die Knoten leichtfertig und lose; Terentius trägt überall, nicht selten auf Kosten der Entwickelung, der Wahrscheinlichkeit Rechnung. Plautus malt seine Charaktere mit breitem Pinsel; Terentius behandelt die psychologische Entwickelung mit einer sorgfältigen Miniaturmalerei. In den Motiven wie in der Sprache steht Plautus in der Kneipe, Terentius im guten bürgerlichen Haushalte. Bei Plautus herrscht Opposition in der Kneipe gegen das Haus. Die Terenz'schen Komödien beruhen auf einer sittlichen Auffassung der freien Natur und namentlich des ehelichen Lebens. Bei Plautus prellen und foppen die Söhne die Väter, Terentius hat pädagogische Zwecke. Plautus liebt den raschen, lärmenden Dialog, die lebhafteste Mimik der Schauspieler. Terentius beschränkt sich auf ruhiges Gespräch und giebt seinen Schauspielern Masken. Plautus' Sprache fließt über von burlesken Wortwitzen; Terentius' Sprache ist elegant, er hat feine Pointen, zierliche epigrammatische Wendungen." Man kann diese Parallele aber noch weiter ausführen und sagen, daß es Plautus nur um die Unterhaltung, um das Gelächter der Zuhörer über andere zu thun ist, während Terentius ein sittliches Gefühl in uns erweckt und den Eindruck hervorruft, als lachten wir im Grunde nur über uns selbst. Mit unumschränkter Freiheit herrschte Plautus über den Stoff, den ihm die griechische Komödie und namentlich ihre Vertreter Philemon und Diphilos gaben. Er benutzte, was ihm für seine Zwecke als brauchbar erschien und verwarf, was dem römischen Geiste fremdartig erscheinen mußte. Von seiner Charakterzeichnung hat man treffend gesagt, daß er es verstanden habe, die griechischen Personen

gleichsam in das Römische zu übersetzen. Die Fabel seiner Stücke tritt vor der Charakteristik zurück; es kommt ihm vor allem auf den Effekt an, auf die Durchführung der Intrigue, und hauptsächlich auf die naturgetreue Charakteristik. Bei Plautus finden die komischen, bei Terentius die ernsten Personen des Stückes eine sorgfältigere Durchführung. Es gelangt in beiden das echt italische Element des römischen Volkscharakters zu voller Ausprägung; sie sind originell, so sehr sie auch von griechischen Mustern abhängen. Einige der besten Typen des Plautus sind der prahlerische Offizier, der überall die Zielscheibe des Spottes und das Opfer aller Intriguen ist, dann der geprellte Kuppler, der der Verachtung der Menge preisgegeben wird, der dürre Wucherer und der schmutzige Wechsler, beide wie alte Lederschläuche aussehend; ihnen gegenüber der treue Haussklave, der den vornehmen jungen Leuten als ein Helfer jedem Feinde und Verführer gegenüber erscheint, daneben namentlich der verschmitzte Haussklave als Helfershelfer bei allen Abenteuern, und endlich der geistreiche, geniale, aber kaltherzige Intrigant. Eine große Rolle spielt natürlich die Hetäre. „Weiblicher Reiz, auch geistige Gewandtheit, Anmut und Liebenswürdigkeit sind ausschließlich durch sie vertreten.“ Das junge Volk der Liebhaber umschwärmt sie; sie steht darum auch auf ewigem Kriegsfuß mit dem strengen Familienvater, der ein eigentümlicher Typus der Komödie ist und der alle Not hat, die in ihrem Söhnchen gekränkte Ehefrau zu beschwichtigen. Eine traurige Rolle spielt dabei in jeder Familie der Parasit, der in keinem Hause als stehender Tischgast fehlt, ebensowenig wie der Sykophant, der Lohnspitzbube, der alle Aufträge für geringen Lohn übernimmt, ohne an dem Erfolge ein eigenes Interesse zu haben. Von den Berufsständen sind es besonders der Wahrsager, der Arzt und der Kochkünstler, welche in der Komödie eine große Rolle spielen. Einem so reichen Schatz von Personen und Typen entsprach auch eine Fülle von Motiven, welche in der Komödie zum Ausdruck kamen: Verwechslung der Personen, Überlistung und Betrug, Verwickelung wie Enthüllung des Zufalls, Konflikte der Liebe, Darstellung einzelner Charaktere. Aus all diesen Elementen setzte sich in bunter Mischung die römische Komödie zusammen.



Römische Theatermaske: Schmarotzer.
Aus einem Grabe bei Corneto. Terracotta. (Mon. dell' Inst. XI.)

Die einundzwanzig Stücke des Plautus, welche uns erhalten, sind fast durchweg so bedeutend, daß man wohl mit Recht angenommen hat, es sei von seinem großen Lustspielrepertoire in Wahrheit nur das Beste und Würdigste auf die Nachwelt gekommen. Es sind nach alphabetischer Ordnung die folgenden Komödien: „Amphitruo“, „Asinaria“, „Aulularia“, „Bacchides“, „Captivi“, „Casina“, „Cistellaria“, „Curculio“, „Epidicus“, „Menaechmi“, „Mercator“, „Miles gloriosus“, „Mostellaria“, „Persa“, „Poenulus“, „Pseudulus“, „Querulus“, „Rudens“, „Stichus“, „Trinummus“ und „Truculentus“. Schon eine kurze Betrachtung der hervorragendsten dieser Stücke wird die Bedeutung des Plautus nicht nur für die römische Dichtung, sondern für die Weltlitteratur überhaupt im hellen Lichte zeigen. Seine

Komödien sind von nicht genug zu schätzender Wichtigkeit für die dramatische Kunst geworden. Auf ihnen beruht in seinem Bau, sowie in einzelnen Charakteren und Situationen das ganze neuere Lustspiel. Als ein gutes Stück galt schon den Alten der „Goldtopf“ (Aulularia), welchen Molière in seinem „l'Avare“ nachgebildet hat. Es handelt sich um einen Topf voll Goldstücke, die der alte Geizhals Euclio von seinen Vätern ererbt hat, die diesen Goldtopf unter dem Schutz der Laren an deren Altar, dem Hausherde, vergraben hatten. Dadurch entsteht für den alten Geizhals eine Fülle von Kümmernissen, Sorgen und ewiger Unruhe in der Furcht, der Topf möchte gestohlen werden. Die Komödie spielt in Griechenland und hatte wahrscheinlich ein griechisches Vorbild, obwohl ein solches nicht bekannt geworden ist. Aber Plautus hat es verstanden, in Sitten, Charakteren, wie in der Art der Komik dieselbe ganz nach dem römischen Geschmack umzuschmelzen.

Eine Tragikomödie, die Travestie einer Göttergeschichte, ist der „Amphitruo“, den Molière gleichfalls nachgeahmt hat. Er giebt uns ein Beispiel von der griechischen Gattung der Hilarotragödie, in der gewöhnlich Götter- und Heroenmythen travestiert wurden. Epicharmos war ihr erster Vertreter; sie hatte sich wahrscheinlich von Sizilien nach Unteritalien verbreitet und fand in Rom sehr günstige Aufnahme. Auch der „Amphitruo“ des Plautus ist wahrscheinlich nach einem griechischen Muster gearbeitet, aber der Prolog ist Eigentum des Plautus. Er ist interessant als Probe für die Art von Humor, die im alten Rom Anklang fand. Merkur spricht ihn, während Jupiter der Alkmene einen Besuch abstattet. Er beginnt mit folgenden Versen:

So wie ihr wünschet, daß in euren Kommerzien,
Beim Ein- und Verkauf, gern ich euch behilflich sei
In allen Dingen, wo's was zu verdienen giebt,
Und wie ihr wünschet, daß ich euch allen Glück verleih'
Im Handel und Wandel, zu Hause und auswärts, immer auch
Durch guten und reichen Gewinn erfreu' in jeglichem
Geschäft, das ihr begonnen oder beginnen wollt,
Und wie ihr wünschet, daß ich euch und den Eurigen
Stets gute Botschaft bring' und immer solches nur
Verkünd' und melde, was zu aller Bestem ist;
— Ihr wißt doch nämlich, daß von den andern Göttern ich
Das Amt erhalten, Boten- und Handelsgott zu sein —
Kurz, wie ihr wünscht, daß durch mein' Gnad' und Huld
Es niemals euch an gutem Gewinne fehlen mag:
So wünsch' auch ich, daß ihr euch still das Stück anhört
Und alle dann gerecht' und bill'ge Richter seid.

Merkur erzählt nun den aufmerksam lauschenden Zuhörern den Stoff seiner Tragödie und fragt dann:

Was runzelt die Stirn ihr? Weil ich eine Tragödie
Euch angekündigt? Bin ich ein Gott doch; wollt ihr, soll
Im Nu das Ding sich wenden: Statt Tragödie
Mach' ich's zur Komödie, ohne zu ändern einen Vers.
Nun sagt: Was wollt ihr? — Doch was frag' ich Narr denn erst,
Als wüßt' ich euren Wunsch nicht, da ja ein Gott ich bin?
Was hierin euer Belieben ist, das kenn' ich wohl.
Ich will's zum Mischspiel machen, zur Tragikomödie;

Denn ganz das Stück umwandeln zu einer Komödie,
Das geht nicht; treten ja Könige drin und Götter auf.
Doch weil hier auch ein Sklav seine Rolle hat,
Will ich, wie gesagt, es machen zur Tragikomödie.

Das Stück selbst ist eine doppelte Komödie der Irrungen: dem aus dem Kriege heimkehrenden Amphitruo und seinem Diener Sosia treten Jupiter und Merkur in ihrer eigenen Gestalt entgegen.

In der „Asinaria", einer Eselskomödie, gleichfalls nach griechischem Muster, wird ein Handlungsdiener vorgestellt, der eine Geldsumme für verkaufte Esel zu bringen hat. Auch diese Komödie ist voll guter Späße, treffender Witze und großer Komik, die allerdings oft weit über die Grenzen des Erlaubten hinausgeht. Das Motiv ist im Grunde genommen ein häßliches: die Rivalität zwischen Vater und Sohn, aber es muß doch bei dem römischen Publikum beliebt gewesen sein, da Plautus wiederholt auf dasselbe zurückkommt. Ein ebensowenig moralisches Stück sind die „beiden Bacchis" („Bacchides"). Auch in dieser Komödie treten nur Gruppenpaare auf: zwei Zwillingsschwestern, die Bacchiden, zwei Zwillinge, deren Liebhaber, zwei bethörte Vätergreise, zwei Sklaven, von denen der eine der Tugendwächter und der andere der Gelegenheitsmacher ist, dessen Lebensphilosophie in dem schönen Spruche liegt:


Römische Schauspieler: Sklave und Parasit.
Terracotta-Statuetten. (Arch. Ztg. 1878.)

Ein kluger Kerl muß alle Farbenspiele kennen;
Mit Braven brav, mit Schlechten schlecht, je nach Befund.

Das ist der charakteristische Zug des Sklaven in der römischen Komödie, das Vorbild des Lügners, Intriganten und Helfershelfers. Ein rührendes Drama sind die „Gefangenen" („Captivi"), das Lessing als das trefflichste aller alten Bühnenstücke bezeichnet hat, weil es der Absicht des Lustspiels am nächsten komme und auch mit allen übrigen dichterischen Schönheiten reichlich ausgestattet sei. Durch das Beispiel der Freundschaft zwischen Herren und Dienern sollen die Guten in ihrer Gesinnung gestärkt werden. Der komische Charakter des Stückes wird nur durch den Betrug, welcher durch die Vertauschung der Rolle zwischen Herr und Diener geübt wird, gewahrt. Im Gegensatz hierzu ist das gleichfalls nach einem alten griechischen Drama bearbeitete Satyrspiel „Casina"

sehr obscön. Casina ist eine Sklavin von der Cyklopeninsel Casos. Vater und Sohn hatten sich in sie verliebt; jeder von beiden schickt einen seiner Diener als Strohmann fort, der als Vater auftreten und die Casina in der Stille für den Herrn heimführen soll. Darauf entscheidet das Los für den Alten. Das erfährt seine Gattin und vereitelt den Erfolg. Schließlich heiratet der Sohn die Sklavin, die, wie sich natürlich herausstellt, die Tochter eines achtungswerten Bürgers und Nachbars ist. Auf denselben Voraussetzungen beruht auch das Rührstück „Das Kästchen“ („Cistellaria“), wahrscheinlich eine der frühesten Komödien des Dichters, obwohl es ihr nicht an komischen Situationen und an sprudelndem Witz fehlt. Auch dieses Stück steht auf dem alten Motiv der Wiedererkennung eines ausgesetzten Kindes. Nach einem Parasiten, der in demselben die Hauptrolle ist, hat der „Kornwurm“ („Curculio“), seinen Namen. Es ist ein Konflikt zwischen zwei Liebhabern, der durch die Enthüllung gelöst wird, daß der eine von beiden der Bruder des geliebten Mädchens sei. Eine Komödie, in der gleichfalls Verwechslungen die Hauptrolle spielen, ist der „Epidicus“. Es war ein Lieblingsstück des Plautus. Das Motiv der Wiedererkennung ist in demselben kunstvoll verschlungen. Ein junger Krieger aus Athen hat in Theben eine Gefangene gekauft, die er nach Hause mitbringt. Die Neigung zu dem schönen Mädchen hat eine frühere Leidenschaft bei ihm verdrängt; die Geliebte entpuppt sich schließlich als Stiefschwester, und der Sohn muß sich mit der frühern Geliebten, deren Besitz ihm ja gesichert, begnügen.

Eines der berühmtesten Stücke des Plautus sind die „ähnlichen Brüder“ oder die Zwillinge („Menaechmi“), von Shakespeare in der „Komödie der Irrungen“, von Goldoni und späteren Dichtern vielfach nachgeahmt. Es ist wohl die bekannteste Komödie des Plautus. Die Ähnlichkeit von Zwillingsgeschwistern giebt zu vielen komischen Verwechslungen Anlaß. Das Stück spielt in Epidamnus, und dort findet der sizilische Zwilling nach sechsjährigem Suchen den als Kind schon vermißten Bruder, auf dessen Spur die Verwechslungen mit demselben führen. Die Identität bekundet ein Diener, der sie beide erkennt. Das bedeutendste Werk des Plautus aber ist unstreitig der „Bramarbas“ („Miles gloriosus“), zu der Zeit geschrieben, als der Dichter Nävius seiner Schmähungen wegen im Gefängnis saß. Plautus hat auch diesen Stoff aus einer griechischen Komödie entnommen. Auf seiner Wanderung kommt der Held des Stückes nach Athen. Von hier entführt er die Geliebte eines jungen Atheners während der Abwesenheit des letztern. Der Sklave gerät auf dem Wege, seinem Herrn die Nachricht von der Entführung der Geliebten zu bringen, unter die Seeräuber und durch diese in die Dienste des Bramarbas nach Ephesus. Hier findet er die entführte Dame, meldet es im Einverständnis mit ihr seinem Herrn und fordert ihn zur Befreiung der Geliebten aus den Klauen des Bramarbas, der ihr zuwider ist, auf. Der junge Athener Pleusicles reist sofort nach Ephesus und kehrt bei seinem dortigen Gastfreunde ein, der zufällig ein Nachbar des Bramarbas ist. Natürlich wird es ihm leicht, ein Loch durch die Wand zu bohren und seine Geliebte zu befreien. Dem Wächter wird weis gemacht, daß es nicht die Geliebte, sondern nur ihre Zwillingsschwester sei. Aus dieser Fabel ergeben sich nun die ergötzlichsten Auftritte, in denen Bramarbas natürlich

düpiert wird. Besonders heiter ist die Szene, in der der Bramarbas Pyrgopolinices und sein Parasit, Artotrogus, ein armer Teufel, der des Hungers wegen dem Bramarbas schmeichelt, ihn aber hinterher verlacht, auftreten:

Pyrgopolinices (in die Szene rufend).

Sorgt nur, daß meines Schildes Schimmer heller sei,
Als die Sonnenstrahlen dann sind, wenn es heiter ist,
Daß, wenn man im Handgemeng' ihn braucht, den Feinden er,
Wenn sie scharf gezogen, der Augen Schärfe blenden mag.
Denn trösten will ich diesen meinen Säbel hier,
Daß er nicht mehr wein' und sinken lasse seinen Mut,
Weil ich so lange feiernd ihn schon trag' umher,
Der aus den Feinden Wurst zu hacken arg sich sehnt.
Doch wo ist Artotrogus hier?

Artotrogus.

Er steht bei dem,
Der eines Königs Blut und Mut und Gut besitzt,
Und was für ein Kriegsheld! Mars selbst wagt zu mucksen nicht,
Noch seinen Kriegsruhm gleichzustellen dem deinigen.

Pyrgopolinices.

Den meinst du, dem Pardon ich gab auf dem Kneipenfeld,
Wo Bombenmacher Rückwärts widerdringerlich,
Neptunus Enkel, Generalfeldmarschall war?

Artotrogus.

Ganz recht, den mit den goldnen Waffen, dem du hast
Sein Regiment verblasen mit einem Hauch,
Wie ein Sturmwind Blätter oder Schindeln weht vom Dach.

Pyrgopolinices.

Auf Ehre, das ist noch gar nichts!

Artotrogus.

Nein, beim Henker, nichts,
Sollt' ich erst sagen (zu den Zuschauern), was du niemals hast gethan.
Wenn einer je ein größres Lügenmaul gesehn
Und einen eitlern Prahlhans, als es dieser ist,
So laß ich mir gleich den Kopf abschneiden, hätt' ich nicht
Nach seinen Pastetchen einen rasenden Appetit.

Pyrgopolinices.

Wo bist du?

Artotrogus.

Hier! Potz Element, in Indien,
Wie du mit der Faust den Arm dem Elefanten brachst.

Pyrgopolinices.

Was sagst du? Arm?

Artotrogus.

Den Schenkel, wollt' ich sagen.

Pyrgopolinices.

Ja,
Da war ich grad' nicht aufgelegt.

Artotrogus.

Gewiß, denn sonst,
Wenn du nur tüchtig zuschlugst, drang dem Rüsseltier
Dein Arm durch Fell und Bein und Eingeweide durch.

Pyrgopolinices.

Schweig jetzt davon!

Artotrogus.

Zum Henker, ja, das lohnte sich
Mir aufzuzählen deine Thaten, die ich weiß.
(Zu den Zuschauern). Der Magen schafft mir all das Leid; die Ohren muß
Ich voll mir stopfen lassen, woll'n die Zähne kaun,
Zu allen seinen Lügen sagen: Ja, so ist's.

Pyrgopolinices.

Was wollt' ich sagen?

Artotrogus.

Ja, ich weiß, was du sagen willst.
Es ist besorgt schon.

Pyrgopolinices.

Was denn?

Artotrogus.

Sei es, was es sei.

Pyrgopolinices.

Hast du die Listen?

Artotrogus.

Welche Frage! Die Feder auch.

Pyrgopolinices.

Du Blitzkerl siehst mir alles gleich an den Augen ab.

Artotrogus.

Verdammte Pflicht, zu wissen, was der Herr begehrt
Und sorgsam stets zuvor zu kommen seinem Wunsch.

Pyrgopolinices.

Denkst du noch dran?

Artotrogus.

Wohl! Hundert in Cilicien,
Und hundertfünfzig Stück im Scythenräuberland,
Und dreißig Sarder, sechzig Macedonier,
Das sind die Kerle, die du getötet an einem Tag.

Pyrgopolinices.

Was macht's Summa Summarum?

Artotrogus.

Siebentausende.

Pyrgopolinices.

So wird's wohl stimmen; rechnen kannst du meisterhaft.

Artotrogus.

Und doch hab ich's nicht aufgeschrieben, nur so gemerkt.

Pyrgopolinices.

Ein stark Gedächtnis hast du, traun!

Artotrogus.

Der Hunger schärft's.

Pyrgopolinices.

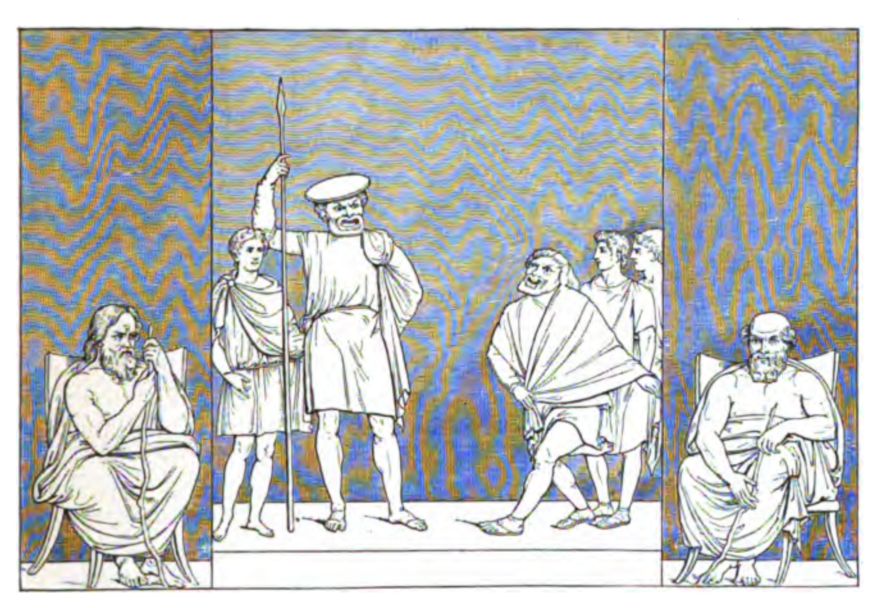
Fahr nur so fort, so soll es nicht dein Schaden sein,
Und immer teilen will ich meinen Tisch mit dir.

Artotrogus.

Und in Kappadozien, wo du mit einem Schlag zugleich
Fünfhundert, wenn das Schwert nicht stumpf war, niederhiebst?

Pyrgopolinices.

Das war des Fußvolks Rest noch, wenn's am Leben blieb.



Kriegsheld und Schmarotzer (rechts und links die Theateraufseher).
Wandgemälde in Pompeji. (Mus. Borb. IV.)

Artotrogus.

Was soll ich dir sagen? weiß es doch jedermann: es giebt
Auf Erden einen Pyrgopolinices nur,
An Kühnheit, Schönheit, Heldenthaten unbesiegt.
Das ganze Weibsvolk ist in dich verliebt — mit Recht! —
Von wegen deiner Schönheit, so, die gestern erst
Mich beim Mantel zupften.

Pyrgopolinices.

He, was wollten sie von dir?

Artotrogus.

Sie fragten: Sprich, sagt' eine, das ist wohl Achill?
Um Vergebung, sagt' ich, nein, sein Bruder. Dacht' ich's doch,
Sagt drauf die andre, Gott, wie ist er doch so schön!

Und welcher Anstand! Sieh, wie steht ihm die Frisur!
Beglückt das Mädchen, das er zum Schätzchen auserkor!

Pyrgopolinices.

So sagten sie wirklich?

Artotrogus.

Ja, und beide baten mich,
Bei ihnen dich in Parade vorüber zu führen heut.

Pyrgopolinices.

Recht schlimm hat's unsereiner, ist er gar so schön!

Artotrogus.

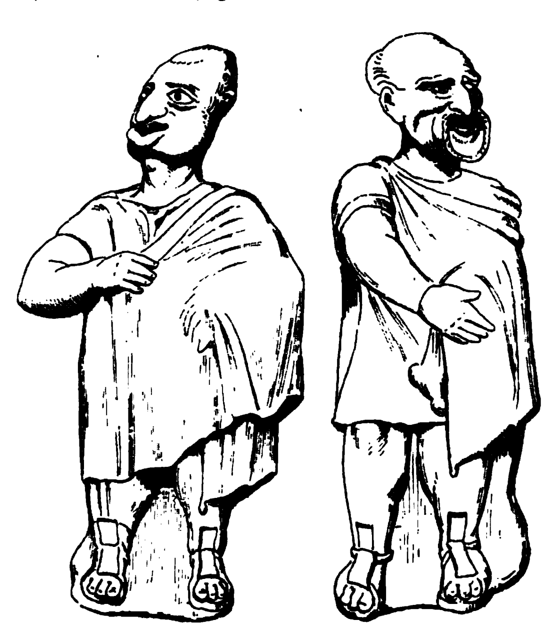
Sie machen mich noch rein toll, sie bitten, schmeicheln, flehn,
Dich nur zu sehen; nirgends lassen sie mich in Ruh',
So daß ich deine Geschäfte kaum besorgen kann.

Eines der schwächeren Stücke des Plautus ist der „Kaufmann" („Mercator"), nach einer Komödie des Philemon gearbeitet. Es handelt sich darin um die Liebe von Vater und Sohn zu einer schönen Hetäre, Pasicompsa, die der letztere von seiner Geschäftsreise mitgebracht hat. Der Sohn erringt natürlich den Sieg. Dagegen ist das Intriguenstück das „Hausgespenst" („Mostellaria"), dessen Stoff namentlich von neueren französischen Lustspieldichtern oft benutzt wurde, eines der besten Werke von Plautus. Dieses Skelett im Hause ist ein Kobold, mit dem der Knecht Tranio, der Urtypus des schelmischen Sklaven, seinen von kaufmännischen Geschäften plötzlich zurückgekehrten alten Herrn vom Betreten des Hauses zurückschreckt, indem er ihn glauben macht, daß es darin spuke, da der Geist eines von dem vorigen Besitzer ermordeten Kaufmannes umgehe. Das Stück hat eine ethische Tendenz; es predigt gute Sitte, Lebensklugheit und Familienmoral. Die Wirkung auf die Zuschauer muß eine tiefe gewesen sein. Verworren ist dagegen das folgende Stück „Persa", nach dem Namen der Tochter eines Parasiten, die dieser als verlorene Perserin dem Kuppler Dardalus verkauft hat, um mit dem erhaltenen Gelde die Geliebte seines Herrn von ihm loszukaufen und ihn hinterdrein noch zu zwingen, ihm seine eigene Tochter als eine Freigeborene wieder heraus zu geben. Auch die Komödie der „Punier" („Poenulus"), dreht sich um den Raub und Verkauf von Kindern und deren schließliche Anerkennung als Freigeborene. Knabe und Mädchen sind Geschwisterkinder und zwar aus Karthago. Der Vater des einen Mädchens, Hanno, spricht punisch und läßt es von einem Sklaven verdolmetschen. Dieses wie das folgende Stück, der „Lügner" („Pseudulus"), gehören nach späteren Berichten zu den Werken, auf die der Dichter selbst am meisten Wert legte. Der Träger desselben, nach dem es auch genannt ist, ist der Haussklave und Vertraute eines vornehmen jungen Herrn, „ein sehr gescheiter, kluger und durchtriebener Wicht." Die Moral des Stückes ist etwas zweifelhaft, der Witz desselben dagegen vorzüglich. Plautus fühlte das selbst, indem er im Prolog sagt:

Wo munt'rer Scherz und Lachen, Wein und Rausch sich ziemt:
Da waltet Anmut, heit're Lust und Fröhlichkeit.

Ein mittelalterlicher Gelehrter nannte dieses Lustspiel „das Auge der plautinischen Fabel" und ein berühmter Römer „die ergötzlichste Komödie."

Dagegen haben die beiden folgenden Stücke: das „Schiffstau“ („Rudens“) und der „Brautschatz“ („Trinummus“) eine tiefere und ethische Tendenz; auch zeichnen sie sich durch sorgfältigere Anlage des Ganzen und scharfe Charakteristik der einzelnen Personen aus. Das letztere Stück hat Lessing in seinem „Schatz“ nachgeahmt. Die Wiedererkennung ist auch hier das Hauptmotiv; aber der Kuppler erhält seine angemessene Bestrafung; er wird von dem Liebhaber des Mädchens, das er betrogen hat, vor Gericht gezogen und muß einen Koffer, den ein Knecht glücklich bei dem Schiffbruch aufgefischt hat, um nicht den ganzen Inhalt zu verlieren, gegen schweres Geld wieder zurückkaufen. „Man darf die Komödie als das vollendete Muster eines edlen, gemütvollen Familienlustspiels rühmen.“ Die beiden letzten Stücke des Plautus sind den Frauen gewidmet. Sie ergänzen einander. In dem „Stichus“ gelangt die eheliche Treue zu Ehren und zu ihrem Rechte, während in dem „Sauertopf“ („Truculentus“) die Kunstgriffe einer Hetäre geschildert werden, drei verschiedene Verehrer zu gleicher Zeit zu haben. Stichus ist der Name eines lustigen Sklaven zweier Männer, die von ihren Frauen getrennt waren. Diese wollen trotz der Aufforderung des Vaters keine neuen Verbindungen eingehen und erwarten standhaft die Rückkehr der Männer. Ihre Zuversicht hat sie auch nicht getäuscht. Bereichert kehren die Gatten wieder, und das Stück schließt mit einem gemeinschaftlichen Bedientenschmause, welchen Stichus, der Haussklave, veranstaltet. Den Hitzkopf Stratilax, einen rauhen, unwirschen Diener, hat Plautus sicher mit Absicht in seiner „rauhen, naturwüchsigen, widerborstigen Bauernderbheit der Sittenverderbnis, welche durch die Hetäre und ihre Anbeter in der Stadt verkörpert ist,“ gegenübergestellt. Seine Reden tragen das unverkennbare Gepräge des eigentümlich plautinischen Witzes.



Römische Schauspieler: Parasit und Geldmann. Terracotta-Statuetten. (Arch. Ztg. 1873.)

Nach dieser kurzen Schilderung genügt es wohl, darauf hinzuweisen, daß es dem römischen Komiker hauptsächlich darum zu thun war, durch treffende Charakterbilder, komische Situationen, heitere Szenen und gute Reden zu gefallen. Auf die Komposition des Ganzen und das feste Gewebe der Handlung kam es ihm weniger an. Die komischen Mittel, durch die er wirkte, waren reich: Überraschung, Belauschung, unerwartete Botschaft, Mißverständnisse und Irrtümer,

Übertreibungen, Neckereien, enthüllte Lügengewebe mußten zusammenwirken, um das schwer zu befriedigende römische Publikum zum Lachen zu bringen. In der Grabschrift des Plautus, die er wohl kaum selbst verfaßt hat, heißt es: „Nach seinem Tode trauerte die Komödie, die Szene war verödet, es verstummten Scherz und Spiel, und alle zahllosen Rhythmen weinten miteinander."

Nur ein Dichter lebte in jener Periode, der mit Plautus um die Gunst des Volkes rang, es war dies Publius Terentius, wahrscheinlich im Todesjahr des Plautus (184 v. Chr.) geboren. Er kam schon als Knabe nach Rom in das Haus des Senators Terentius Lucanus. Dieser gab ihm eine gute Erziehung und schenkte ihm dann die Freiheit. In den gebildeten Kreisen Roms gewann Terenz bald Zugang und einen Einblick in die hauptstädtischen Verhältnisse. Von seinen Gönnern aufgemuntert, widmete er sein Talent ganz der Komödie. Aber er hat nicht den Witz und die Natürlichkeit des Plautus. Er ersetzt dieselbe durch vollendete Form, durch Eleganz des Ausdrucks, durch eine feine Urbanität und durch einen tiefern ethischen Gehalt seiner Werke. Nur sechs Komödien haben sich von ihm erhalten: „Andria", „Hecyra", „Heautontimorumenos", „Eunuchus", „Phormio", „Adelphi". Einer der feinsten Kenner der römischen Poesie im Altertum nannte Terenz mit Recht „einen halben Menander." In der That war der Hauptvertreter der neuern Komödie der Griechen, Menander, sein Vorbild. Er ging aber über dasselbe hinaus, indem er gewöhnlich zwei Stücke griechischer Dichter zu einer Komödie vereinigte und das Lächerliche mit dem Rührenden zu verbinden liebte. Aus seinen Stücken lernen wir Menander, aber auch seine eigene Begabung kennen.

Den Inhalt der „Andria" (das Mädchen von Andros) bildet eine Heirat mit Hindernissen. Wiederum ist es die Erkennung verlorener Kinder, um die es sich handelt. Der Sohn des alten Simo, Pamphylus, soll die Tochter des reichen Chremes, die der junge Charinus liebt, heiraten. Der Tag der Hochzeit ist schon festgesetzt, da wird durch einen Zufall die Liebe des Pamphylus zu dem Mädchen aus Andros entdeckt. Nun will der reiche Chremes nichts mehr von der Vermählung mit seiner Tochter wissen. Aber Simo setzt die Vorbereitungen gleichwohl fort, um einen Grund zu haben, seinen Sohn auszuschelten, wenn er sich der Vermählung widersetze. Der schlaue Haussklave kommt bald dahinter, daß die Hochzeit nur fingiert sei und rät dem jungen Herrn, sich dem Willen des Vaters scheinbar zu fügen. So geschieht es. Auch der Vater, darüber erfreut, versteht es, den Chremes wieder zu beruhigen und er willigt in die Heirat. Nun sind Pamphylus und Charinus in Verzweiflung. Da erscheint ein alter Genosse und entdeckt, das Mädchen aus Andros sei ebenfalls des Chremes Tochter. So schließt das Stück mit einer Doppelheirat, indem jeder Jüngling seine Geliebte zur Frau erhält. Die Charakteristik ist eine sehr feine und geschickt auf den Eindruck berechnete. Die Szene, in der der alte Simo vom Markte kommt, wo er die Einkäufe für die Hochzeit gemacht hat und dem alten ehrlichen Haussklaven im Vertrauen mitteilt, daß die Hochzeit nicht stattfinden könne, wurde schon im Altertum als Muster charakteristischer Darstellung anerkannt.



Szene aus der „Andria". Verkleinertes Faksimile aus einer illustrierten Handschrift der Komödien des Terenz; 10. Jahrh.; Paris, Nat.-Bibl. (Publ. of the Pal. Soc.)

Einen passenden Vergleich zwischen Plautus und Terenz bietet der „**Eunuch**“, welches Stück in Rom bei einem Feste mit großem Beifall gegeben und an demselben Tage noch einmal wiederholt werden mußte. Der Inhalt der Fabel besteht in der Verkleidung eines jungen, kräftigen Atheners in einen Eunuchen. Auch hier erscheint ein prahlerischer Soldat mit seinem Parasiten im Gespräch. Thraso, so heißt er, hat den Gnatho zu seiner Geliebten Thais mit einer jungen Sklavin, die er ihr zum Geschenk bestimmt hat, geschickt. Dieser hat sich seines Auftrages entledigt und Thraso befragt ihn nun:

So läßt mir wirklich Thais sagen großen Dank?
Gnatho. Ja, ungeheuern.
Thraso. Gefiel ihr das Geschenk?
Gnatho. Gewiß!
Doch die Gabe weniger, als der Geber, daß von dir
Sie kommt, darüber triumphiert sie ernstlich.
Thraso. Ja.
Ganz eigen ist's, daß, was ich nur thue, Dank mir bringt.
Gnatho. Das hab' ich wahrlich schon bemerkt.
Thraso. Der König selbst,
Stets dankt er für meine Dienste mehr mir, als andern.
Gnatho. Den Ruhm, den andere erwerben mit großer Mühe, weiß
Ein Mann, wie du, der Witz im Kopf hat, redet, oft
Sich anzueignen.
Thraso. Richtig!
Gnatho. Darum auch hält dich wert
Der König, wie sein Auge.
Thraso. Freilich! Traut er doch
Mir Ehr' und Plän' an.
Gnatho. Wunderbar!
Thraso. Und hat
Er satt die Menschen und die Geschäfte zum Überdruß
Und wollt' erholen sich gleichsam — nun, wie sagt man doch?
Gnatho. Gleichsam den Jammer sich aus dem Kopfe schlagen.
Thraso. Recht!
Dann lud er allein mich ein zu Tische.
Gnatho. Nun, das nenn'
Ich einen art'gen König.
Thraso. Ja, es ist der Mann
Kein Freund von großer Gesellschaft.
Gnatho. Nein; von keiner, scheint's,
Geht er mit dir um.
Thraso. Alle waren voll von Neid,
Zermaulten sich einander; mich kümmert's keinen Pfifferling.
Sie bersten vor Neid, doch einen kümmert's besonders sehr,
Den Oberinspektor der Elefanten in Indien.
Wie der zu arg mir's macht, sage ich: Strato, he!
Bist du so wild, weil wilde Tiere du kommandierst?
Gnatho. Potz tausend, das war sehr schön und witzig von dir gesagt!
Tot war darauf der Mann, nicht wahr?
Thraso. Stumm, wie ein Fisch.
Gnatho. Das läßt sich denken.

— — — — — — — — — — —

Thraso. Habe ich schon
Dir erzählt, wie ich bei Tisch mal einen Rhodier
Anlaufen ließ?
Gnatho. Nein, bitte schön, erzähl' mir doch.
(Zu den Zuschauern.) Ich hab's schon mehr als tausend Mal gehört.
Thraso. Es saß
Der junge Mann aus Rhodus neben mir bei Tisch.
Ich hatte grad ein Liebchen. Dieser zieht mit ihr
Mich auf und reizt mich. „Unverschämter", sagt' ich ihm,
„Du bist ein Has' und suchst den Braten?"
Gnatho. Ha, ha, ha!
Thraso. Was meinst du?
Gnatho. Unübertrefflich witzig, fein und schön!
Doch sage mir, war der Witz von dir, er scheint mir alt.
Thraso. Du hört'st ihn schon?
Gnatho. Ein alter Bekannter.
Thraso. Er kommt von mir.
Gnatho. Der güte unbesonnene Jüngling fühlt' den Stich?
— — Was sagt' er drauf?
Thraso. Rein weg war er.
Die Gäste wollten vor Lachen platzen. Seit der Zeit
Wagt's keiner mehr, mit mir anzubinden.
Gnatho. Ja, mit Recht. —

Ein kunstvoll angelegtes Intriguenstück ist der „Selbstquäler" („Heautontimorumenos"). Es ist dies ein Vater, der sich wegen seiner zu großen Strenge gegen seinen eigenen Sohn bittere Vorwürfe macht. Er bestraft sich selbst, indem er sich von aller Gesellschaft zurückzieht, mühsam auf dem Felde arbeitet und in Essen und Kleidung sich auf das kümmerlichste behilft. Natürlich findet sich der verloren geglaubte Sohn am Schluß des Stückes wieder. Auch dieser Stoff ist von Menander. Merkwürdig ist die „Hecyra", die erste Komödie von der „Schwiegermutter", aber allerdings von einer zärtlichen Schwiegermutter. Es wird berichtet, daß das Stück bei der ersten Aufführung nicht zu Ende gespielt werden konnte, da das Volk zu einem in der Nähe sich produzierenden Seiltänzer lief. Der junge Pamphylus, der ein Mädchen liebt, mußte wider seinen Willen die Tochter des Phidippus heiraten. Später muß er Erbschaftsangelegenheiten wegen auf längere Zeit verreisen. Bei der Heimkehr hört er, daß seine Frau zu den Eltern zurückgekehrt sei. Alles giebt nun der Schwiegermutter die Schuld, sie durch ihre Zanksucht vertrieben zu haben; Pamphylus entdeckt jedoch den wahren Grund. Auch hier löst eine Wiedererkennung den Knoten. Der verschmitzte Parasit, der nun einmal in der römischen Komödie unvermeidlich war, erscheint im „Phormio". Das Stück, nach Apollodor, gilt als die launigste aller Terenzischen Komödien. Molière hat dasselbe benutzt und nachgeahmt. Auch hier handelt es sich um die Wiedererkennung eines Kindes. Das bedeutendste Werk des Terenz ist aber unstreitig



Römische Theatermaske: Silen. Aus einem etruskischen Grabe bei Vulci. (Mon. dell' Inst. XI.)

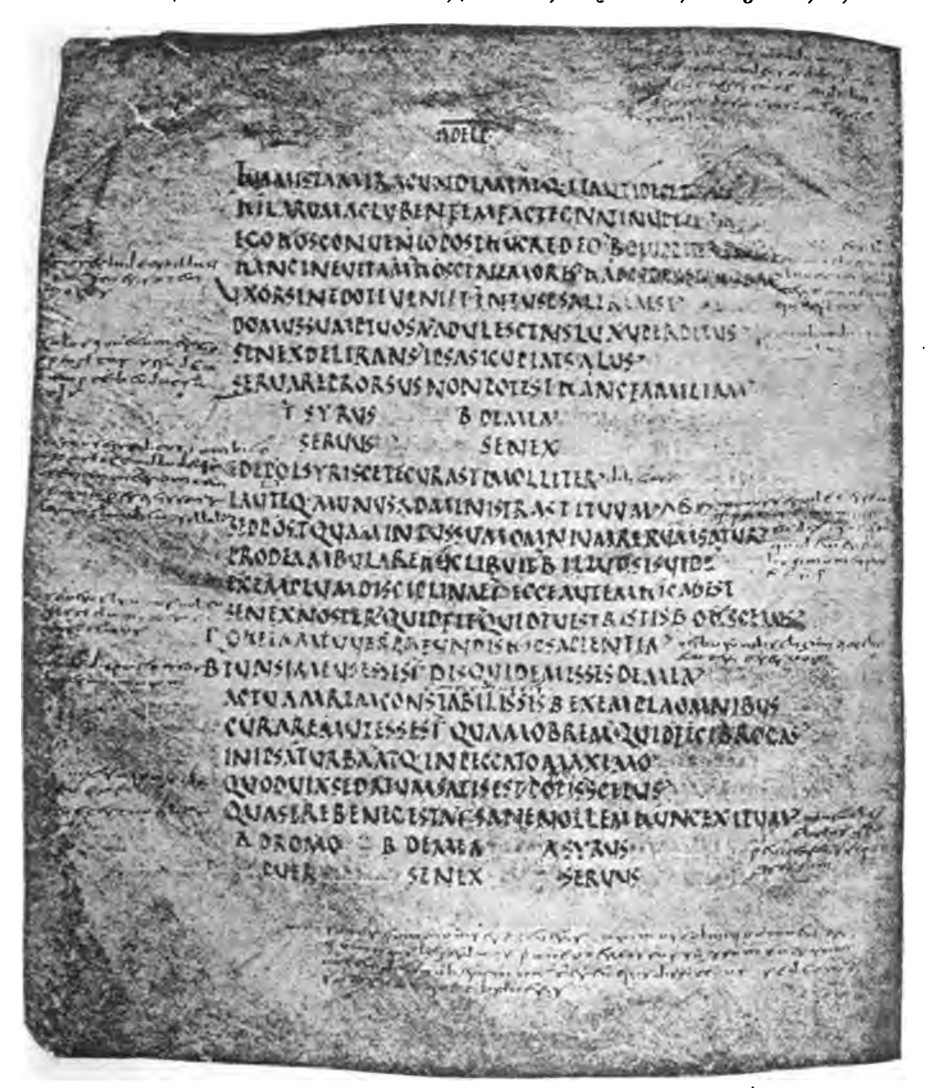
das letzte, die „Brüder" („Adelphi"), nach Menander gearbeitet. Der alte Demea hat zwei Söhne, Äschinus und Ctesipho. Den ersteren hat sein Oheim Micio zu sich genommen und in der Stadt erzogen, während der andere bei dem Vater auf dem Lande aufgewachsen ist. Äschinus liebt tolle Streiche. Er ist gewaltsam in ein Haus eingedrungen und hat ein Mädchen entführt, gerade als der Vater in die Stadt kommt und von der Geschichte hört. Er empfiehlt seinem Bruder, gegen den eigenen Sohn dieselbe Strenge anzuwenden, mit der er Ctesipho erzogen, den er als ein Muster von Solidität rühmt. Zu seinem Schrecken erfährt er aber, daß sein Lieblingssohn Ctesipho der Entführer des Mädchens sei und daß Äschinus ihm nur dabei geholfen habe. Äschinus hat eine andere Braut, die, als sie von der Entführungsgeschichte hört, sich von ihrem Geliebten verlassen glaubt, aber schließlich ermittelt sie die Unschuld des Jünglings. Demea erkennt, daß zu große Strenge die Jugend nicht vor leichtsinnigen Streichen bewahre; er willigt in die Heirat des Äschinus und verzeiht dem Ctesipho. Die Moral des Stückes ist, daß entgegengesetzte Charaktere sich ineinander zu schicken und gegenseitig zu ergänzen haben, wenn das Glück der Familie von Bestand sein soll. Es hat übrigens noch einen Prolog polemischer Art, in dem Terenz mit seinen Gegnern Abrechnung hält. Aber gerade, was diese Gegner tadelten, bildete die Stärke des Terenz: die Vereinigung von Milde und Kraft, von ruhiger Heiterkeit und edler Gesinnung. Er hat das römische Lustspiel einerseits in seinen Motiven und Charakteren vertieft und anderseits zur Höhe der Kunst erhoben.

Die Richtung des Terenz stieß auf Widerspruch bei den Zeitgenossen, wie die heftigen Antworten seiner Prologe beweisen. Sie gelangte aber später zu höchster Anerkennung. Nach dem Tode der beiden großen Komödiendichter trat eine tiefe Ebbe ein. Die beiden Dichter Cäcilius Statius und L. Afranius, von denen der letztere über Plautus gestellt wurde, schrieben zwar auch Komödien nach dem Vorbild des Menander, in welchen sie das griechische Wesen mit römischen Charaktern zu erfüllen suchten; aber sie brachten es wohl kaum über bedeutungslose Versuche hinaus, deren Beurteilung aus den wenigen noch erhaltenen Bruchstücken fast unmöglich geworden ist.

Aber mit diesen Kunstpoeten rangen um die Gunst der Römer in jener Zeit auch die Dichter der Atellanen, der kampanischen Posse, deren derbe Späße das Volk entzückten. Ein römischer Dichter, Laberius, schuf eine neue Gattung, den Mimus; die improvisierte Charakterposse des Landes und das Situationsbild aus der Hauptstadt verdrängten jede höhere Kunstgattung von der Bühne. Atella war das römische Abdera; von ihm erhielt die ganze Gattung der Burleske den Namen, während der Mimus aus dem erzählungslustigen Tarent nach Rom kam. Er bestand aus dramatischen Genrebildern des römischen Lebens. Natürlich verfügte er über eine große Menge von guten Stoffen und komischen Situationen, welche die Dichter des Mimus gehörig ausnützen konnten.

Ebensowenig wie die Komödie brachte es die Tragödie in dieser Periode zu einem höhern Aufschwung. Nach Ennius, der ja auch das Drama zuerst zu nationaler Bedeutung erhoben, werden noch Pacuvius, sein Neffe, und

Lucius Accius (172) als bedeutende Dichter der altrömischen Tragödie genannt. Auch die Tragödien des Pacuvius waren wohl nach griechischen Mustern geschaffen; man rühmte ihnen würdevolle Gedanken, gewichtige Worte und den imponierenden Eindruck nach, den ihre Helden hervorgebracht haben.



Eine Seite aus einer Handschrift der Komödien des Terenz; 4.—5. Jahrh. Rom, Vatican. Bibl. Verkleinertes Faksimile. Aus „Die Brüder".

Mit Accius gelangte die römische Tragödie auf eine höhere Stufe. Von mehr als fünfzig Dramen, die er geschrieben, sind aber nur noch Fragmente erhalten. Die alten Kunstrichter rühmten ihm „Dauer des Temperaments, Kraft, Schwung, Erhabenheit, den tönenden vollen Klang, die dionysische Ader" nach.

Aber gleichwohl hat weder die Tragödie noch die Komödie aus den Anregungen, die ihr so hervorragende schöpferische Geister geboten, in der nächsten Zeit einen künstlerischen Vorteil gezogen. „Als die Tragödie zur Blüte gelangte, hatte sich die feinere attische Richtung ausgelebt. Die gemeine unteritalische Posse trat an die Stelle, erst das burleske Bauernspiel von Atella, dann das freche, durch und durch realistische Augenblicksbild aus der hauptstädtischen Gegenwart, rasch hingeworfen, wie der Puls des Lebens ging, hastig und unruhig.“

Aus demselben Bedürfnis wie die Komödie war aber zu gleicher Zeit auch diejenige Dichtungsgattung hervorgegangen, welche die Römer wenn nicht erfunden, so doch jedenfalls originell ausgebildet haben: nämlich die Satire. Sie war entstanden aus der alten römischen Satura, in der sich die Poesie des Volkes bei den Festen zu Ehren ländlicher Gottheiten ein eigentümliches Organ geschaffen hatte. In ihrer ursprünglichen Gestalt war sie ein buntes Allerlei, gemischt in Inhalt, Form und Ton. Diesen Charakter trug die Satire auch noch bei Ennius; seine Satiren waren dichterische Stegreifreden, in welchen er, was ihn gerade erfüllte und bewegte, seinen Landsleuten zur Unterhaltung, Anregung und Aufklärung vortrug. Es waren Zwiegespräche, litterarische Plaudereien, witzige Unterhaltungen; erst durch Lucilius (148—103) aus Suessa wurde das Wesen der Satire völlig umgebildet.

Er war in griechischer Schule großgezogen und doch ein echter Römer, ein Ritter von Geburt und Natur, der wiederholt Kriegsdienste geleistet hatte und mit der vornehmen Gesellschaft Roms auf vertrautem Fuße stand. So lernte er die Sitten aller Kreise kennen, und es drängte sich ihm unwillkürlich die Beobachtung auf, daß die Veränderung in den Zeitverhältnissen, welche damals eingetreten war, keineswegs zum Heil des Vaterlandes ausschlage. Namentlich in Rom war der Zusammenstoß der alten und der neuen Zeit in der Mischung und Entartung der Stände, sowie der verschiedenen Bildungskreise recht fühlbar geworden. An Stelle der alten Sitte war Zuchtlosigkeit getreten, an Stelle des Gemeinsinns die Selbstsucht; Habsucht und Üppigkeit, Schamlosigkeit und Eigennutz waren allgemein verbreitet, es mußten Gesetze gegen den Luxus, gegen die Erpressungen, gegen Amtserschleichungen, gegen die Bestechungen der Richter, gegen die überhandnehmende Theaterlust gegeben werden.

Alle diese Symptome einer Lockerung des alten, strengen, römischen Geistes mußten einem so ernsten Beobachter wie Lucilius auffallen. Mit dem ihm eigenen kritischen Geiste und mit scharfem Witz legte er die Schäden des öffentlichen und zuweilen auch des Privatlebens bloß; in dreißig Büchern waren seine Unterhaltungen und Satiren gesammelt. Wenn er auch nicht der Urheber dieser Gattung war, so hat er ihr doch jedenfalls ihren eigentümlichen Charakter und ihre rechte Form gegeben. Er stellt sich uns in seiner Satire als ein freier, offener und wahrer Mensch vor; der Ton, auf den sie gestimmt, war gefällig und anziehend. Aber nur Bruchstücke sind noch erhalten. Wir lernen aus ihnen das römische Leben seiner Zeit kennen, die Zustände in Krieg und Frieden, die Lebensart der Priester, der Wahrsager, Richter, Redner, Feldherren und Beamten. Sein Spott richtet sich gegen die Vornehmen

wie gegen die Geringen, gegen die Ritter wie gegen das Volk. Er zieht alle Verhältnisse vor sein Forum und geißelt sie mit scharfen Worten; aber er selbst ist darum doch kein finsterer Asket, sondern ein lustiger Lebemann, der gern dem Bacchus und der Venus huldigt, der aber Maß in allen Dingen zu halten weiß. So erklärt er den Begriff der Tugend (virtus): „Tugend heißt das Vermögen, den Verhältnissen, in welchen wir leben, gerecht zu werden; Tugend ist für den Menschen, zu wissen, was jedes Ding gilt; Tugend ist, zu wissen, was recht und nützlich, was ehrenhaft ist, was gut oder schlecht, was unnütz, schändlich, unehrenhaft; Tugend ist, Maß und Ziel zu kennen für Erwerb, Tugend das Vermögen, den Reichtum nach seinem Wert zu schätzen, der Erde zu geben, was ihr gebührt, Feind und Widersacher zu sein böser Menschen und Sitten, dagegen Verteidiger guter Menschen und Sitten, diese hoch zu halten, diesen wohl zu wollen und zeitlebens Freundschaft zu bewahren, außerdem den Vorteil des Vaterlands obenan zu stellen, dann erst den der Eltern, in dritter und letzter Reihe den unsrigen.“

Von solchen Anschauungen geleitet war Lucilius wohl berufen, in seinen Satiren dem römischen Volke seine Thorheiten und Fehler vorzuhalten. In einer Zeit wachsender Neigung für das griechische Wesen, für alle fremde Kultur, wo der Zusammenstoß alter und neuer Bildung seltsame Formen annehmen mußte, wagte er es, der Nachäfferei und der Modethorheit entgegenzutreten und den römischen Stolz hervorzukehren. Lucilius war aber gleichwohl mehr beliebt als gefürchtet, weil seine Satire aus wohlwollendem Herzen hervorging. Seine Dichtungen wurden noch in der Kaiserzeit eifrig gelesen und erklärt. Sie fanden auch Nachahmer, aber keinen, der den Lucilius erreichte. Die Satiren dieser Nachfolger trugen mehr einen persönlichen Charakter, und auch die Satiren, welche Varro geschaffen, waren nur in der Form verschieden.

Marcus Terentius Varro (116—27) ist überhaupt weniger Dichter als Schriftsteller, als solcher aber eine der interessantesten Erscheinungen in der römischen Litteratur. Er schuf die sogenannte Satura Menippea, d. h. die dem griechischen Philosophen Menippos nachgeahmte Satire. Der Syrer Menippos gehörte der cynischen Richtung an und hat in seinen Schriften besonders die Lehren älterer und zeitgenössischer Philosophen einer kühnen Kritik unterworfen. Seine Gattung hat Varro in Denkweise und Ausdruck nachgeahmt; er mischt Prosa und Poesie bunt durcheinander, entfaltet eine reiche Gelehrsamkeit, hat aber weniger Bitterkeit als Lucilius. Er wollte seine Landsleute mehr unterhalten und belehren, und darum brachte er in seine Satire alles, was er im Leben gesehen und erfahren hatte. So bieten dieselben eine ganze Welt von Stoffen dar, von den Anfängen der Menschheit bis auf seine eigene Zeit. Dieser Zeit aber hält er in seinem „Gerontodidaskalos“ (Lehrer der Alten) einen treuen Spiegel vor; ein kecker Vertreter dieser Weltordnung hält einem zurückgebliebenen Alten einen großen Sermon über die Vorzüge der neuen Bildung; die Satire ist ein Dialog, in welchem die Kontraste zwischen dieser alten und neuen Bildung scharf hervortreten. Der Alte rühmt, wie in seiner Jugendzeit die Religion hoch in Ehren gestanden, das Haus rein und keusch, das öffentliche Leben streng und einfach gewesen sei; der Junge dagegen prahlt mit der Eleganz und Pracht der Gegenwart, mit der Freiheit

der Frauen, mit den Verbesserungen im öffentlichen Leben und anderen schönen Dingen. Diese Kontraste liebt Varro überhaupt zu behandeln; in dem Lob der alten Zeit blickt die Vorliebe des Dichters für dieselbe recht deutlich durch, während die neue Zeit sehr drastisch, aber auch wahr geschildert wird. Alle Übertreibungen seiner Zeitgenossen, ihre Neigungen, Berufsarten, Vorurteile sind ihm willkommener Gegenstand der Satire; auch die Künste, die Wissenschaften gehen nicht leer aus. Er tadelt die religiöse Gleichgültigkeit ebenso wie die überfromme Gesinnung, die Hekatomben von Opfern, welche die Reichen darbringen; selbst der übertriebene Musikschwindel entgeht seiner Kritik nicht. Alle Seiten und Verhältnisse des menschlichen Lebens beleuchtet er mit seiner derben, gesunden und drolligen Laune, von der Geburt des Kindes und der Erziehung desselben bis zum Testament und dem Tode des Bürgers. Während Lucilius über einen schlagfertigen Witz verfügt, entfaltet Varro einen gutmütigen und derben Humor. Beide haben keine unmittelbaren Nachfolger gehabt; erst ein späterer Dichter brachte die Satire auf die Höhe ihrer künstlerischen Entwickelung.

Dagegen machte sich zur selben Zeit wieder aus den Anregungen, die Ennius gegeben, eine neue Strömung geltend, welche in der römischen Litteratur ebenfalls zu ansehnlicher Bedeutung gelangt ist, nämlich das Lehrgedicht. Die Römer hatten ihrer praktischen Sinnesart gemäß von jeher eine besondere Empfänglichkeit für die didaktische Richtung in der Poesie; selbst die Satiriker mußten diesem Streben gerecht werden. Aber auch hier waren sie auf griechische Vorbilder angewiesen. Schon in den gnomischen Gedichten der Griechen waren einzelne moralische Grundsätze in bestimmter Tendenz zu einem Ganzen vereinigt. In der alexandrinischen Periode wurde der Umkreis des Lehrgedichts erweitert, und fast alle Wissenschaften wurden in dasselbe hineingezogen. Aber erst den Römern war es vorbehalten, diese Gattung in besonderer Eigenart auszugestalten. Der erste und vortrefflichste Dichter dieser Gattung ist T. Lucretius Carus (99—55). Zwar hatte schon Ennius ein Gedicht über die Natur geschrieben, aber dasselbe gehörte keineswegs zu den bedeutenden. Erst Lucrez schuf ein Lehrgedicht, welches als das vorzüglichste gilt, das uns das klassische Altertum aufbewahrt hat. Nur wenig ist uns über seine persönlichen Verhältnisse bekannt, aber sein Leben fiel doch in eine Zeit, wo die griechische Bildung mit der römischen Sitte in einem heftigen Kampfe lagen, wo Bürgerunruhen im Innern und Kriege mit den äußeren Feinden die bestehende Ordnung der Dinge umzustürzen drohten, wo die Philosophie den alten Glauben an die Götter mächtig bedroht hatte. Alle diese Verhältnisse waren geeignet, ein nachdenkliches Gemüt in dem Vertrauen auf die göttliche Weltregierung zu erschüttern; das einzige Heilmittel für alle Krankheiten der Zeit sah Lucrez in der Philosophie, und zwar in der Philosophie Epikurs, seines Meisters, in dessen Spuren er mit begeisterter Verehrung tritt. Ihm folgt er, indem er es versucht, die Römer von der Götterfurcht zu befreien und zur Natur zurückzuführen. Schmerzlosigkeit des Körpers und Sorglosigkeit der Seele ist ihm natürlich der höchste Lebenszweck. Er ist der erste, welcher seinem Volke die Geheimnisse der Schöpfung

deutet, der erste auch, welcher in der poetischen Naturschilderung, in der lebensfrischen Darstellung der Beziehungen des Menschen zur Natur bedeutendes leistet. In seinem Lehrgedicht „Über das Wesen der Dinge“ (De rerum natura) geht er natürlich von seinem Meister Epikur aus, dem er zunächst eine begeisterte Lobrede hält. Dann entwickelt er die Grundsätze dieses Lehrsystems, welches allen Unglücklichen Trost zu bieten im stande sei. Das Leben der Seele und des Geistes wird vorgeführt, die Gesetze der Schöpfung werden erörtert, die Geschichte des Menschengeschlechts durchsprochen, und schließlich alle Naturerscheinungen auf ihre ursprüngliche Quelle zurückgeführt. Es ist mehr eine Geistesarbeit als ein poetischer Gewinn, aber schon Goethe hat erkannt, daß der tiefste Zauber dieses Gedichts in dem Kontrast liege, der zwischen der Kälte jener philosophischen Theorien und zwischen dem enthusiastischen Sinn des Dichters selbst obwalte. Mit dem stolzen Selbstgefühl des echten Dichters und des römischen Bürgers scheut er nicht vor den Schwierigkeiten zurück, welche seine Aufgabe ihm bereitete. Er weiß genau, daß es etwas Ungewöhnliches ist, an das er sich gewagt. Nicht die alexandrinischen Poeten, sondern die alten griechischen Sänger sind seine Muster und Vorbilder. Seine Zweifel treten am stärksten da hervor, wo er die Entstehung der Religionen und Göttermythen schildert; er will nicht Religion, d. h. Gebundensein, sondern pietas, d. h. frommen Sinn, und er beklagt das unselige Menschengeschlecht, dem jenes Gebundensein an die Götter des Olymps Seufzer und Thränen erpreßt, tiefe Wunden geschlagen habe:

Frömmigkeit ist das nicht; mit verhülletem Haupte sich oftmals
Rund um den Stein zu drehn und jeden Altar zu bestürmen,
Hin zur Erde sich werfen mit ausgebreiteten Händen
Vor den Bildern der Götter, mit Opferblute der Tiere
Ihren Altar zu besprengen, Gelübd' an Gelübde zu reihen, —
Sondern beruhigt im Geist hinschauen zu können auf alles!
Richtet man nämlich den Blick zum erhabenen Himmelsgewölbe,
Auf zu dem Firmament, mit funkelnden Sternen befestigt,
Und man bedenkt den Gang der Sonne, die Wege des Mondes,
Dann beginnt in der Brust auch jene von anderen Übeln
Unterdrückete Sorge ihr wachendes Haupt zu erheben:
Ob es vielleicht nicht das Werk unermeßlicher göttlicher Macht sei,
Die in verschiedenem Lauf umwälzet die hellen Gestirne?
Denn es verwirrt den zweifelnden Sinn der Mangel an Einsicht:
Ob einst irgend auch war ein welterzeugender Ursprung?
Ob ein End' auch sei? Wie lange die Mauern des Weltbaus
Können die Last austragen auch dieser so stillen Bewegung?
Oder ob irgend ein Gott sie mit ewiger Dauer beschenkt hat,
Daß hingleitend im Lauf von unzuermessenden Jahren
Trotzen sie können der Macht der alles zerstörenden Zeiten?
Ferner noch: Wem ergreifet die Furcht vor den Göttern das Herz nicht,
Wer wird nicht zusammengeschreckt in jeglichem Gliede,
Wann die entzündete Erd' aufbebt vom schrecklichen Blitzschlag,
Und hinrasseln die Donner durch räumige Weiten des Himmels?
Länder und Völker verzagen alldann; die erschütterten Glieder
Stolzer Könige faßt Entsetzen und Furcht vor den Göttern,
Daß durch ein übermütiges Wort ein schändlich Vergehen,
Endlich herangereift die rächende Stunde der Schuld sei.

Wirft den Gebieter der Flotte die Macht empörender Winde
Weithin über die Fluten des Meers und seine gewalt'gen
Legionen mit ihm und die mächtigen Elefanten, —
Geht er die Götter da nicht mit Gelübden an und erflehet
Angstvoll Ruhe des Sturms und der Winde gelinderen Anhauch?
Aber umsonst, ihn ergreift nicht minder der mächtige Wirbel,
Schleudert ihn hin an die Furten des Todes. So war es denn irgend
Eine verborgene Macht, die menschliche Dinge zu Grund tritt,
Welche das erste Beil und die bunten bedräuenden Bündel
Unter die Füße wirft und zum Spiele zu machen sie scheinet.
Endlich, wann selbst aufschwankt der Erdkreis unter den Füßen,
Hier die erschütterten Städt' einsinken und dort sie bedrohen, —
Ist es zu wundern, woferne der Mensch sich dann für gering hält?
Eine erhabene Macht und Wundervermögen den Göttern
Einräumt, welches die Welt und sämtliche Dinge beherrschet?

Die Stärke des Lucrez besteht mehr in der poetischen Schilderung von der Verderbtheit des Lebens als in dem Versuch, diesem einen neuen Gehalt zu schaffen. Wie ein Priester der Wahrheit tritt er unter das Volk und spricht jene Gedanken aus, welche er in der Schule seines Meisters gelernt und in seinem Ideenkreis weiter ausgebildet hat. Sein Zweck ist wie gesagt die Ruhe der Seele, der Friede des Gemüts; nur die Furcht vor dem Tode mache das Leben trüb und bitter und daher müsse diese Furcht überwunden werden. Der Tod sei kein Schrecken, sondern ein ewiges Naturgesetz.

Kein Wunder, wenn Lucrez als letzten Schluß aller Weisheit den Rat ansieht, das Leben freiwillig zu verlassen, und wenn man von ihm selbst sagt, daß er, an dem Jammer der Existenz verzweifelnd, durch Selbstmord geendet habe. Über seine Lebensphilosophie hat Friedrich der Große das wahre und treffende Wort gesprochen: „Wenn ich bekümmert bin, lese ich das dritte Buch des Lucrez und dieses tröstet mich; es ist ein Palliativ, aber für die Krankheiten der Seele haben wir kein ander Heilmittel.“ Wie seine Zeitgenossen sich zu der Weltanschauung des Lucrez stellten, ist uns nur wenig bekannt, aber die überschwengliche Verehrung, welche ihm nachfolgende Zeiten gewidmet, spricht sich oft in Versen und Prosa aus. Wenn Ovid sagt, daß das Gedicht des Lucrez auch nicht einmal dann versinken werde, wenn Himmel und Erde vergehen, so ist dies gewiß der stärkste Beweis für die außerordentliche Verehrung, welche der einsame Dichter in jener Zeit genossen. Für die Geschichte der Poesie an sich hat Lucrez die Bedeutung, daß alle ihm folgenden Dichter die Begeisterung für die Erforschung der Natur und die Sehnsucht, das All in seinem Herzen wie in seinen Teilen zu begreifen, von ihm gelernt haben.

Unter allen Dichtungsarten scheint keine dem Grundelement des römischen Geistes so fern zu liegen wie die Lyrik. Die Energie des Volkscharakters, seine Richtung auf das Nützliche und Große mußte wohl alle tieferen poetischen Empfindungen zurückdrängen. Erst die Einwirkung des hellenischen Geistes machte den römischen zunächst für die leichteren Gattungen der Lyrik empfänglich. Dieselben mögen sich wohl erst an volkstümliche Weisen angeschlossen haben. Bei den Griechen entstand, wie wir wissen, das lyrische Gedicht auf eine sehr natür-

liche Weise: man liebte es, bei den Festen zu tanzen, den Tanz begleitete Musik und die Musik die Poesie. Bei den Römern war es anders; ihre Poesie ist erst als eine Nachahmung der fremden in den Zeiten höherer Bildung entstanden, sie konnte also nicht den Verlauf nehmen wie bei allen anderen Völkern, bei welchen die lyrische Poesie ein notwendiges Lebenselement war. Nichts ist charakteristischer für den Entwickelungsgang der römischen Lyrik als diese beiden Thatsachen: ihre bedeutendsten Schöpfungen liegen hauptsächlich auf dem Gebiete der Elegie, und ihr hervorragendster Dichter steht am Eingang zu dem Tempel ihrer lyrischen Dichtung.

Dieser Dichter ist Q. Valerius Catullus (87—36). Er kam früh nach Rom, wurde dort in die Kreise der Lebemänner eingeführt, erwarb sich viele Freunde und Gönner und gab sich, ohne nach einem Staatsamt zu suchen, sein Leben lang den Spielen der Kunst hin. Er selbst sagt von sich, daß ihn die Göttin begeisterte, „die in das Süße der Lust mischet den bitteren Schmerz.“ Seine ersten Schöpfungen sind noch im Geiste der Griechen und zwar der melischen Lyriker und der alexandrinischen Elegiker gehalten; er ist der erste, der eine Ode der Sappho und das Lehrgedicht des Kallimachos über die Locke der Berenice übersetzt hat. In Elegien und Epigrammen giebt er dann die Ergüsse seiner wandelbaren Stimmungen; was ihn jedoch zum ersten lyrischen Dichter erhebt, das ist seine Liebespoesie. Durch die glühende Leidenschaft zu einer Römerin, die er als Lesbia feiert, wurde Catull zu einem originellen und bedeutenden Dichter; mit ganzer Seele war er dieser Liebe ergeben, der wir seine anmutigsten und sinnigsten Schöpfungen verdanken. Er ist einfach, naiv und traulich in dem Ausdruck seiner Stimmungen; in kurzen Zügen entfaltet er vor uns ein ganzes Bild; eine Fülle feiner Empfindungen ist über seine Gedichte ausgestreut, ein träumerischer Duft lagert über ihnen, der jedem einzelnen einen seltsamen Reiz verleiht. Sinnreich, klar und wahr schildert er das Glück und den Untergang seiner Liebe, aber auch den Tod seines Bruders, die Natur in ihrer Lieblichkeit und mit ihren Schrecknissen. Die innigsten seiner Lieder sind diejenigen, in welchen er zum heitern Lebensgenuß auffordert, wie das Lied an Lesbia:

Laß uns leben, Geliebte, laß uns lieben!
All das grämliche Munkeln abgelebter
Weisheit müsse dir keinen Deut bedeuten.
Sonnen können vergehn und wiederkommen;
Doch wenn unser geringes Licht einmal
Sinkt, dann schlafen wir eine Nacht für ewig.
Liebste, küsse mich tausendmal und hundert,
Dann ein anderes tausendmal und hundert,
Dann, wenn's Tausende sind genug, verwirren
Wir sie alle, daß keins die Summe wisse
Und kein Neidischer unser Glück verderbe,
Wenn er sämtlicher Küsse Zahl gefunden.

Es mag den alten Römern seltsam vorgekommen sein, wenn sie einen ihrer Dichter den Sperling seiner Geliebten besingen hörten, wie dies Catull in einem seiner berühmtesten, von späteren Dichtern vielfach nachgeahmten Klageliede gethan hat.

Wohl aber mochten sie dem Dichter gern folgen, wenn er ihnen in seinen kleinen Liedern alle Wonnen der Liebe, alle Qualen der Eifersucht, die tiefste Empfindung und die liebenswürdigste Schelmerei vorführte, wie etwa in dem Gedicht vom „Frauenwort“:

Keinen erwähle sie, sagt mein Weiblein, lieber zum Gatten,
Keinen als mich, wenn selbst Jupiter käme zu frei'n.
Sagt's; doch was dem Verliebten ein Weib sagt, wenn er entbrannt ist,
Schreib' in den Wind, mein Freund, schreib' in die Welle des Stroms.

Endlich schlug aber auch seiner Liebe die Stunde, in welcher er die Ratschläge, die er sonst den Genossen gegeben, selbst beherzigen konnte, und er wendet sich von der treulosen Geliebten ab:

Hör' auf, Catullus, deinen Wahn zu liebkosen,
Und was verloren, laß verloren sein endlich!
Dir glänzten ehmals sonnenhelle Glückstage,
Als du gewandelt, wo das Mädchen dir winkte,
Die wir geliebt wie keine noch geliebt worden.
Das war ein Spielen, dies und das, ein viel süßes,
Wie dir es lieb war und dem Mädchen nicht unlieb.
Da glänzten mehrfach sonnenhelle Glückstage!
Jetzt will sie nicht mehr; du im Ungestüm blindlings
Verfolge nicht, was flieht, und lebe mißmutig;
Halt' aus! Mit starrem Nacken trag' es, steh' feste!
Fahr' hin, o Mädchen, ja, Catullus steht fest schon.
Nie kommt er wieder, giebt dir nie ein gut Wörtchen;
Doch fühlen sollst du's, wenn dir keiner mehr nachfragt,
Elende, lern' erst: Welch' ein Leben harrt deiner!

Undank ist der Welt Lohn, das ist die tiefe Erkenntnis, zu der der Dichter am Ende gelangt. Er warnt den Freund, dem Frauenwort zu glauben und rät ihm, in den Wind oder in die flüchtig verrinnende Welle des Stroms die Schwüre der Weiber zu schreiben. Das einzige, was übrig bleibe, sei der alte Falerner mit seinem herben Feuer; und mit kühnem Schwung ruft er den Knaben, die Becher immer wieder mit frischem Traubenkern zu füllen.

Aber Catull war auch der erste Dichter, der in der römischen Poesie das sympathische Naturgefühl einführte. Lucrez war ihm darin ein würdiger Vorgänger. Überall hat ja die Naturerkenntnis zuerst zum Naturgenuß und dann zur Naturschilderung geführt; Lucrez lehrte seine Zeitgenossen die Natur erkennen, Catull verstand es, sie ihnen mit all' ihrem Zauber zu schildern. Der Tagesanbruch am Seestrande ist nie lieblicher dargestellt worden, als in dem Gedicht des Catull:

Seht, wie des ruhigen Meeres Flutplan mit dem Atem der Frühe
Zephyrus, leichtanschauernd, hinauslockt hüpfende Wellen,
Wenn an der wandernden Sonne Gezelt Aurora emporsteigt;
Die anfangs schlafträge, gedrängt vom säuselnden Luftzug,
Seewärts geh'n, leis' rauschend, es hallt wie heimlich Gekicher;
Aber der Wind schwillt an, schon rollen sie höher und höher,
Und bald fernerhin sprühn die entschwimmenden unter dem Glührot.

Catull war ein Meister der Naturschilderung; mit thränenden Augen blickt er über das Meer zu seiner fernen Heimat hinüber:

O du Heimat, die mich geboren, du Heimat, die mich gehegt,
Dich verlassen hab' ich Armer, wie ein flüchtiger Sklav' den Herrn,
Und zu Ida's Waldesdunkel hab' ich hingelenkt den Schritt,
Um auf Bergesschnee zu weilen, in des Wildes rauher Schlucht,
Um im Wahnsinn aufzuspüren, wo es schützend sich verbirgt!
Wo dich suchen, Land der Heimat, wohin wenden meinen Blick?

Aber Catull ist nicht nur zart, schwärmerisch, sinnig, voll glühender Liebeslust oder elegischer Anwandlungen, er kann auch scharf und beißend werden und in ätzendem Spott seine Epigramme gegen die Großen schleudern. Einen eitlen Ritter verspottet er in folgenden Versen:

Egnatius, weil weiße Zähne er hat, lächelt
Beständig, mag er auf der Richterbank sitzen;
Er lächelt, wenn für seinen Schützling zu Thränen
Der Redner rühret; mag an frommen Sohnes Grabe
Ein jeder trauern, wenn die Mutter weinet über
Ihr einzig Kind: er lächelt, was und wo es auch sei,
Und was er thut: er lächelt. Solche Untugend,
Die, mein' ich, weder fein noch artig ist, hat dieser.

Und nicht nur die Weisheit des heitern Lebensgenusses verkündet Catull; mit sanfter Trauer verklärt er auch das Leid des Lebens, vor allem aber den Tod seines geliebten Bruders. Diese Elegien durchweht ein so reines und tiefes Empfinden, daß man sich, wie fremd auch der Ausdruck desselben ist, unwillkürlich angezogen fühlt. Die Trauer um diesen Bruder, der in der Nähe von Troja gestorben, begleitet den Dichter fortan durchs ganze Leben. Früher, so sagt er, habe er wohl Gefallen an harmlosem Dichten, an Liebesscherz und Weinlaune gefunden; doch die Lust an solchem Spiel sei ganz dahin, seit er des Bruders Tod betraure. Dieser habe sterbend alles zertrümmert, was dem Dichter lieb gewesen; mit ihm seien all' seine Freuden gestorben.

Weit wohl über das Land und die See her weiter gewandert
Bin ich zur Stätte gelangt, Bruder, der traurigen Pflicht,
Daß ich die letzte der Gaben, ein Totenopfer dir bringe
Und ein vergebliches Wort sage dem schweigenden Staub,
Da das Geschick mir nun dich selbst auf immer entrissen —
Ach, so frühe hinweg, Bruder, dem Bruder geraubt!
Jetzo indes nimm denn, was altehrwürdige Sitte
Hat zum Opfer am Grab unserer Lieben ersehn,
Nimm es, genetzt, mein Bruder, im Tau reichquellender Thränen
Und auf ewige Zeit lebe du, fahre du wohl!

Catull war ein fein empfindender lyrischer Dichter; alle Formen der Poesie standen ihm zu Gebote. Er war ein Künstler im Bau des Verses wie im Ausdruck lieblicher und anmutiger Stimmungen. Je fremder den Römern jener Zeit ein solcher Ton klingen mußte, wie ihn Catull zuerst angeschlagen, desto aufmerksamer liehen sie ihm ihr Ohr, desto treuer bewahrten sie sein Lied im Gedächtnis. Was von Catull zu sagen ist, das hat der Meister, der ihn zuerst verdeutscht hat, treffend ausgesprochen: „Eine freie Seele, ein warmes, lebendiges Herz, jedem Eindruck aufgethan und ihn rasch mit Übermaß erwidernd, selbstlos, grenzenlos an das Nächste hingegeben, als ob eins alles wäre, in

Liebe und Haß, wie unerschöpflich, thöricht vermessen, aber treu und in allen Schwankungen der Leidenschaft innerlichst festgehalten an einem Ankergrunde des Gefühls für das Rechte, das die Götter wollen — und nun noch ein solcher Mensch ein Günstling der Muse, ihr über alles huldigend, unbedingt vertrauend, in ihrem Namen spielend, kämpfend, frevelnd, durch ihre Kraft die selbstbereiteten Schmerzen beruhigend — wäre denn eine solche Persönlichkeit nicht unserer Teilnahme würdig?"

Catull hat diese Teilnahme auch gefunden. Er gehörte zu den beliebtesten Dichtern der Republik und hatte immer Bewunderer und Nachahmer. Echte Talente finden sich freilich unter diesen in nächster Zeit nicht, obwohl die Zahl der Dichter sehr groß gewesen zu sein scheint. Aber keiner von ihnen atmete originellen römischen Geist. Man nannte sie spottend die „docti", die Kunstdichter. Erst einer spätern Periode war es vorbehalten, diesen Spott zu entkräften und die römische Kunstdichtung auf eine ansehnliche Höhe zu bringen.

Die klassische Periode.

Das rasche Emporsteigen der römischen Republik zu politischer Größe trug die Keime des Verderbens in sich. Während der Staat sich nach außen erweiterte und vergrößerte, während Rom die mächtigsten Reiche der Welt bezwungen und in drei Erdteilen eine große Ausdehnung gewonnen hatte, schlich sich unterdessen das Verderben in die Stadt selbst ein, und der Kampf zwischen den Patriziern und Plebejern ließ eine feste Gestaltung des Staatslebens nicht aufkommen. Nur die glücklichen Kriege, welche die Römer führten, schützten noch vor völliger Zerrüttung des Staatslebens. Das Auftreten eines Mannes, wie Julius Cäsar, der die Gewalt an sich zu reißen wußte, war für eine lange Zeit entscheidend. Als Diktator regierte er auf eine Weise wie keiner vorher; es ist nicht zu viel, wenn man ihn mit Perikles verglichen hat. Aber das römische Volk war noch nicht reif für eine solche Erscheinung wie die des Cäsar, der zugleich Staatsmann, Volksführer und ein Mann harmonischer Bildung gewesen ist, dessen Verdienste um die allgemeine Kultur nicht geringer sind wie die um das römische Reich. Denn er hat nicht bloß das römische Reich gegen Norden und Westen erweitert und abgegrenzt, sondern auch der geistigen Bildung überhaupt und der römischen Kultur im besondern neue und weite Gebiete erschlossen. „Zu dem engen Boden der Mittelmeerstaaten traten die mittel- und nordeuropäischen Völker, die Anwohner der Ost- und der Nordsee hinzu, zu der alten Welt eine neue, die fortan durch jene mitbestimmt ward und sie mitbestimmte. Es hat nicht viel gefehlt, daß bereits von Ariovist durchgeführt ward, was später dem gotischen Theodorich gelang. Wäre dies geschehen, so würde unsere Zivilisation zu der römisch-griechischen schwerlich in einem innerlichern Verhältnis stehen als zu der indischen und assyrischen Kultur. Daß von Hellas' und Italiens vergangener Herrlichkeit zu dem stolzen Bau der neuern Weltgeschichte eine Brücke hinüberführt, daß Westeuropa romanisch, das germanische Europa klassisch ist, daß die Namen Themistokles und Scipio für uns einen anderen Klang haben als Açoka und Salmanassar, daß Homer und Sophokles nicht wie

die Veden und Kalidasa nur den litterarischen Botaniker anziehen, sondern in dem eigenen Garten uns blühen — das ist Cäsars Werk." In Cäsar war der römische Geist verkörpert. Die Männer, die ihn töteten, mochten wohl glauben, daß mit seinem Tode die alte republikanische Verfassung von allen Schäden des Staatslebens geheilt werden würde, aber sie hatten sich geirrt. Die Klarheit und Selbständigkeit, der unbefangen freie Blick für Menschen und Verhältnisse, die Energie und Rücksichtslosigkeit, die hohe Geistesbildung Cäsars wurde von keinem der Nachfolger erreicht, und neue Bürgerkriege entzweiten das Volk nach seinem Tode. In einer solchen Zeit des Übergangs, in welcher unter gewaltigen Kämpfen die Republik der Monarchie weichen mußte, war kein Boden für das Gedeihen von Kunst und Poesie. Erst unter Augustus begann eine Zeit der Ruhe. Er selbst, auf den die Majestas populi Romani übergegangen war, begünstigte alle Dichter und Gelehrten, die der neuen Ordnung der Dinge sich anschlossen. Sein Zeitalter ist die goldene Periode der römischen Litteratur, die sich nun zunächst in der Prosa, dann aber auch in der Poesie schnell zu einer gewissen Höhe entwickelt.

Aber noch immer bleibt die griechische Dichtung das alleinige Vorbild, und zwar die Poesie der Alexandriner mit ihrer Korrektheit und sprachlichen Eleganz.

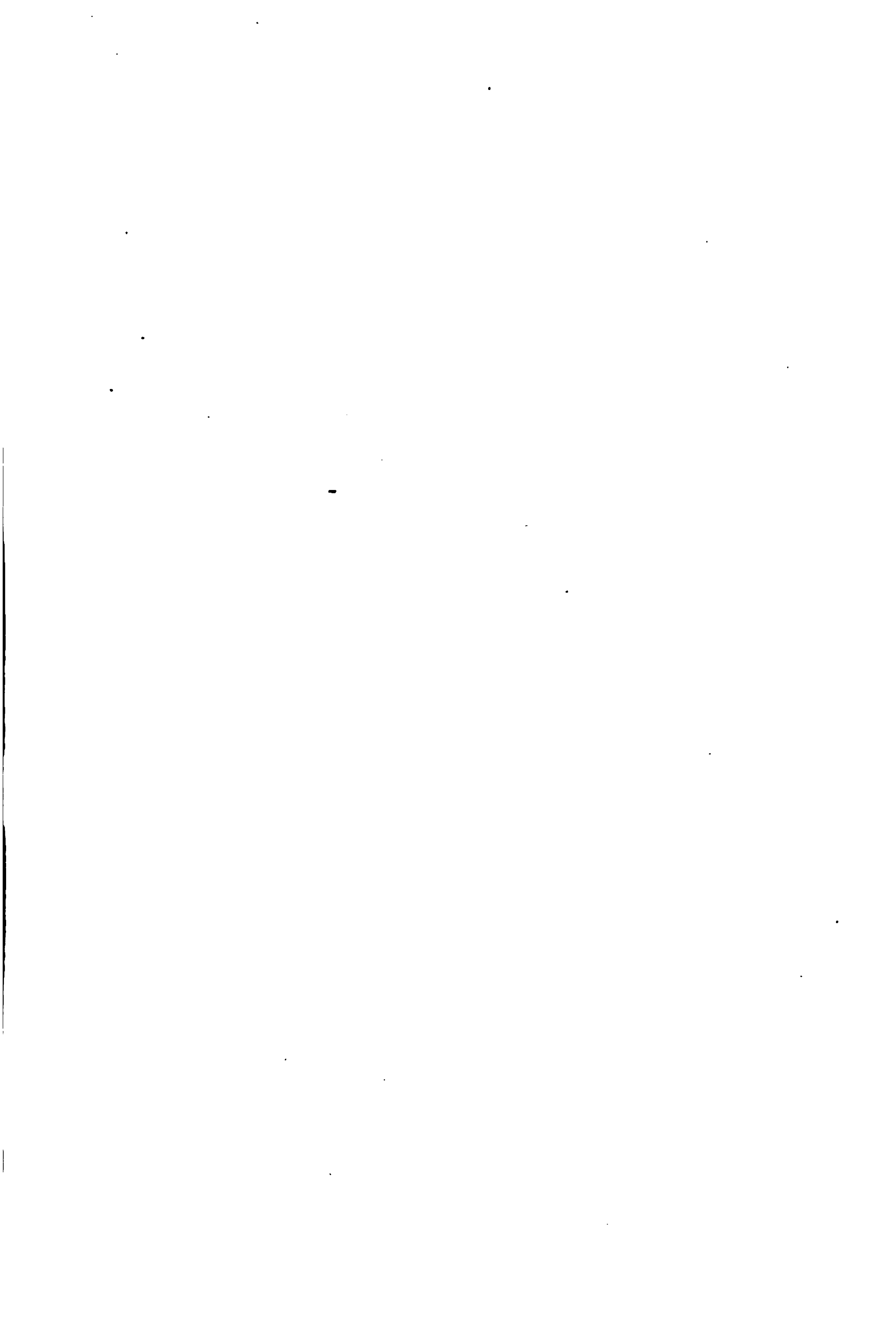
Da die Staatsgewalt nunmehr in der Hand eines Gebieters war, konnten sich die einzelnen Kräfte frei und ungehindert entfalten; jeder erschien berufen, an der allgemeinen Bewegung der Geister teilzunehmen. Das Interesse des Staates war nicht mehr das alleinige, das des gebildeten Privatlebens trat in dieser Periode zum erstenmal als bestimmender Faktor in den Kreis der Litteratur. Auch die römische Sprache hat ihre Lehrjahre hinter sich; das Schwanken zwischen griechischen und lateinischen Ausdrücken hatte aufgehört; man legte großen Wert auf das freie Wort und auf die Darstellung in Prosa. Die formelle Vervollkommnung der lateinischen Sprache feierte in diesem Zeitalter ihre höchsten Triumphe. Die klassische Prosa Ciceros, von der noch die Rede sein wird, war ihm vorangegangen, und nun folgte die Glanzperiode der Poesie des Augusteischen Zeitalters, welche dasselbe in den beiden Dichtern Virgil und Horaz erreicht hat.

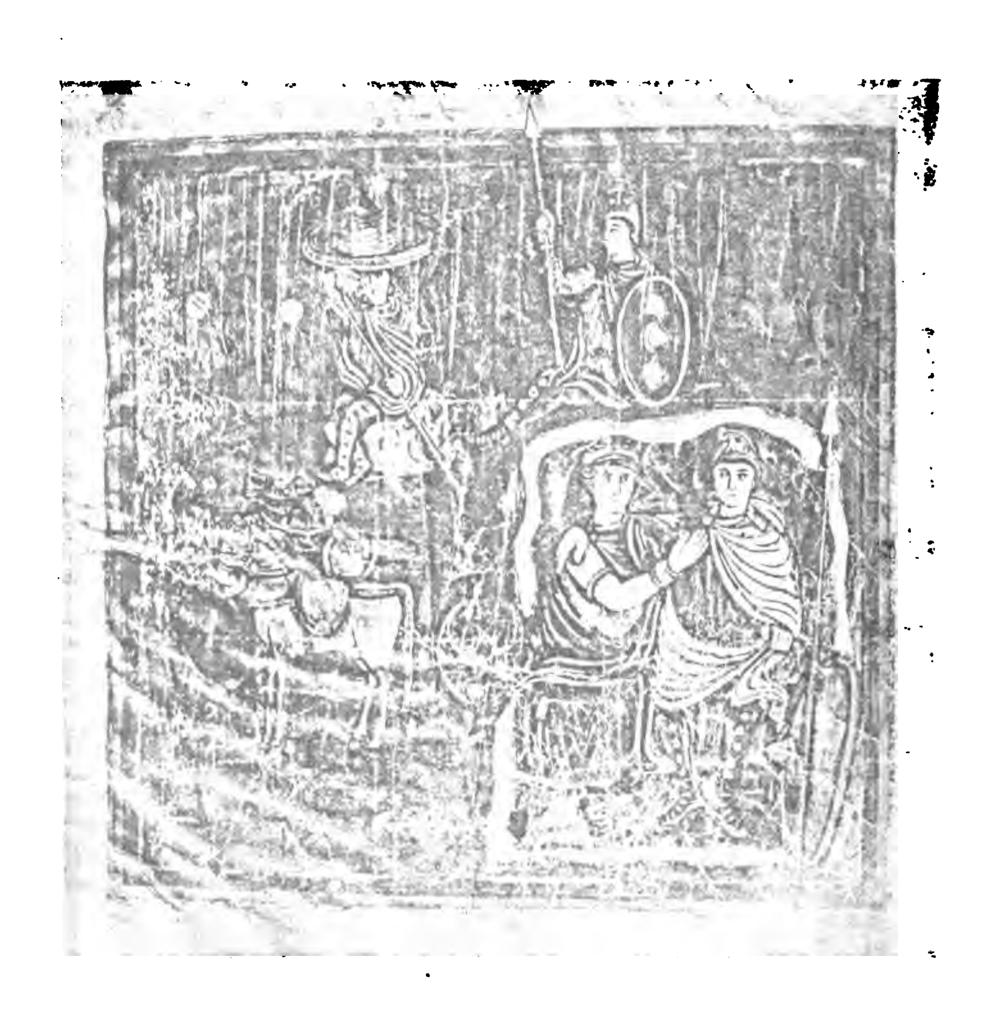
Publius Virgilius Maro (70—19 v. Chr.) aus Andes bei Mantua kam früh nach Rom. Dort lebte er unter dem Schutz des Augustus und des Mäcenas. Der kaiserliche Hof war es, welcher jetzt den Mittelpunkt aller ästhetischen Kultur bildete. Im Glanze der kaiserlichen Macht sonnten sich die Dichter, von hier erhielten sie den besten Teil ihrer Anregungen. Die Wirkungen dieser Macht verliehen ihrem Schaffen einen hohen Schwung und einen starken Rückhalt. Das Lob des Herrscherhauses bildet in der klassischen Periode einen wichtigen Bestandteil der gesamten Dichtung. Die ersten poetischen Versuche Virgils waren kleine Gedichte nach Art der Idyllen des Theokrit, dessen bukolische Poesie er in jenen Eklogen auf römischen Boden zu übertragen mit Glück versucht hat. Aber es fehlte ihnen die Natürlichkeit und Einfachheit des alten Schäferliedes; auch trat die Nebenabsicht, mit diesen Hirtengedichten Danksagungen und Glückwünsche an Gönner und Freunde zu verbinden, störend hervor. Einige andere kleine Gedichte, die ihm wahrscheinlich mit Recht zugeschrieben werden,

wie „Das Mörsergericht“ (Moretum) oder „Das Schenkmädchen“ (Copa) u. a. zeigen, daß der Dichter es aber doch auch verstanden hat, sich auf den Boden der Natur zu stellen, wenn er das römische Leben seiner Zeit getreu nachbildete. In dem letztern Gedicht ist es eine syrische Magd, die nach dem Takte der Kastagnetten vor einem ländlichen Gasthaus tanzt und singt. Sie fordert mit einschmeichelnden Worten den vorüberziehenden Fremdling auf, ein wenig zu rasten und einzutreten:

Fremdling, willst du erschöpft im brennenden Staube vorbeiziehn,
Statt, hinlagernd, am Wein, dir ein Genüge zu thun?
Hier sind Fässer und Krüge genug, hier Saiten und Flöten,
Becher und Blumen, und kühl spannt sich aus Rohr das Gezelt.
Auch des Hirten Schalmei, die Verkünderin ländlicher Freuden,
Schallt, wie sie lieblicher nicht Mänalus Grotte vernahm.
Landwein haben wir hier, erst eben gezapft aus dem Pechschlauch,
Haben daneben den Born, der mit Geplätscher entrauscht.
Hier sind gelbe Violen, zum Kranz anmutig gewunden,
Hier mit lichtem Jasmin purpurne Rosen verwebt,
Lilien auch, von des Bachs jungfräulicher Welle gefeuchtet,
Die im Körbchen von Bast gütig die Nymphe beschert.
Auf dem Binsengeflecht schon trocknen die zierlichen Käse,
Pflaumen, golden wie Wachs, liefert der Herbst auf den Tisch;
Auch der Kastanie Frucht und den hellrot schwellenden Apfel.
Eben am Stengel gereift, bläuliche Gurken dazu,
Blutige Maulbeern auch und rankende Trauben, es winken
Ceres in reinster Gestalt, Amor und Bromius dir.
Kehre denn ein! von Schweiß schon trieft dein keuchendes Saumtier,
Schon' es; erwies sich doch selbst Vesta den Eseln geneigt.
Schwirrend ertönt in den Büschen bereits der Gesang der Cicade,
Und in den kühlsten Versteck schlüpft die Lacerte zurück.
Bist du gescheit, so trink aus dem Mischkrug gleich dir ein Räuschchen,
Oder beliebt dir ein Kelch erst aus geschliffnem Krystall?
Eia, dehne die Glieder zur Rast im Schatten des Weinlaubs,
Und mit Rosengewind kränze das trunkene Haupt!
Nippe, Jüngling, den Kuß von den blühenden Lippen des Mädchens,
Gönn' es den Greisen, die Stirn mürrisch in Falten zu ziehn!
Willst du den duftenden Kranz für ein fühllos Restchen von Asche
Sparen und wähnest fürs Grab unsere Blumen gepflückt?
Wein und Würfel daher! Wer grämt sich um Morgen! — Im Nacken
Steht uns der Tod, und „Lebt!“ raunt er, „ich bleibe nicht aus.“

Durch seine Naturschilderungen hat Virgil seinen Dichterruhm begründet. Von Mäcenas in seinen Kreis gezogen, wurde er bald der Mittelpunkt der Hofpoeten. In seinem Lehrgedicht über den Landbau (Georgica), welches er dem Mäcenas zugeeignet, suchte er dem Geschmack am Landleben und der Pflege des Ackerbaus den Sinn seines Volkes zu erobern. Wie Hesiod unter den Griechen, so war er unter den Römern der erste, der diesen dankbaren Stoff im Lehrgedicht behandelt hat; aber nur die Anlage ist nach Hesiod, die Durchführung ist bei Virgil eine durchaus eigenartige und echt römische. Freilich, auch Virgil weiß seinen Landsleuten auch nicht mehr als die alte Weisheit des Hesiod zu verkünden: daß die Götter vor die Thore der Tugend den Schweiß gesetzt haben, aber er beherrscht seinen Stoff wie kein Dichter vor ihm, und er versteht





Zwei Seiten aus einer illustr

ca. 4. Jahrh. Rom, Vatikan. Bibl. Verkleinertes

Die Handschrift enthält die „Bucolica“, „Georgica“ und die „Aeneis.“ Auf der nachgebildeten Textseite st
Höhle Obdach vor dem Unwetter suchen; ihre Pferde sind vor der Höhle an einen Baum gebunden; daneb
seinem Schilde bedeckt. Die Streifen im Hinte

rten Virgil-Handschrift.

simile (Publ. of the Pal. Soc. of London).

n V. 37—54 des II. B. der Aeneis. Die Illustration stellt Aeneas und Dido dar, wie sie in einer
sitzen auf Steinen zwei ihrer Begleiter, von denen der eine sich zum Schutze gegen das Wetter mit
unde deuten den strömenden Regen an.

ihn durch eingeflochtene Schilderungen und anmutige Episoden zu beleben. Er steht bei diesen Naturschilderungen sicher auf dem Boden des Lucrez, dessen Studium überall in diesem Lehrgedicht hervortritt; aber er ist kein Weltstürmer wie jener; er bemüht sich nicht, die geheimen Gesetze des Weltalls zu erforschen, sondern er begnügt sich damit, den Ackerbau, die Weinkultur, die Viehzucht und die Bienenpflege seinen verwöhnten Landsleuten von einem poetischen Standpunkt aus darzustellen. In stiller Muße dichtete er dieses Werk, „als Cäsar, der Held, am tiefen Euphrates schleuderte feindliche Blitze und als Sieger den feindlichen Völkern Rechte verlieh und Gesetze, und den Weg zum Olympus sich bahnte.“ Er lebte damals „im süßen Partenope“, und dort erblühte das Werk bescheidener Muße im Schutz weitschattiger Buchen. Das liebenswürdige, geist- und gemütvolle Gedicht ist ein reines Denkmal der Humanität und ein wahres Kleinod römischer Kunstpoesie. Bald nach Beendigung desselben ging Virgil daran, jenes epische Gedicht zu schaffen, welches er seinem Gönner schon lange versprochen, und auf das seine Zeitgenossen große Hoffnungen gesetzt hatten. Einer von ihnen sang:

> Weichet ihr Dichter der Römer, ihr Griechen weichet: geboren
> Wird ein Werk, das selbst über die Ilias ragt!

Dieses Gedicht war die „Äneide“ (Aeneis). Auch Virgil wendet sich zunächst zu den altlateinischen Sagen zurück, welche den Ursprung des römischen Volkes mit dem trojanischen Heldenstamm verbinden; daran knüpft er natürlich die ferneren Beziehungen zu dem Herrscherhaus, das seine Abkunft von Julus, dem Sohne des Äneas, ableitete. Elf Jahre lang hat Virgil an diesem Werke gearbeitet bis zu seinem Tode. Es ist natürlich, daß Homer sein unmittelbares Vorbild war; aber man thäte dem Dichter doch unrecht, wenn man ihn etwa mit Homer vergliche. Er ist ein Römer, er steht auf dem Standpunkt einer fortgeschritteneren Bildung, welcher die Sage als Geschichte zu behandeln gewohnt ist, während die homerischen Gedichte durchweg von jenem Dämmerschein der Sage umflossen sind, die sie schildern. Virgil wollte freilich seiner Nation ein Gedicht schenken, welches dem des Homer sich an die Seite stellen sollte. Und so erinnert auch der erste Teil desselben, die Irrfahrten des Äneas, an die Odyssee, der andere, Äneas' Kämpfe, an die Ilias. Wenn es ihm nun nicht gelungen, sein höchstes Ziel zu erreichen, so ist es thöricht, dem Dichter daraus einen Vorwurf zu machen. Er ist eben ein Römer und erklärt schon im Prolog, daß er Sage, Waffen und Helden besiegen werde. „An Homers Tafel zu sitzen, von den Brocken seines Reichtums zu zehren, hat kein Dichter des Altertums verschmäht.“ So ist auch die Äneide vollgesogen von homerischem Saft; Äneas erzählt der Dido von seinen Abenteuern, wie Odysseus den Phäaken; wie Odysseus in die Unterwelt, so geht er ins Elysium, um dort den Ruhm des trojanischen Stammes zu vernehmen. Auch viele andere Züge erinnern an das griechische Vorbild, und das Ende, da Äneas den Turnus im Zweikampf tötet, erinnert an den Tod des Achill. Und dennoch ist das Werk des Virgil keine blinde Nachahmung des Homer, weder im guten noch im schlechten Sinne. Virgil hat weder die natürliche Kraft noch den hohen poetischen Flug des Homer, noch auch jene

ewig gleiche Klarheit und Wahrhaftigkeit. Er fällt oft aus dem erzählenden in den sentimentalen Ton und schadet der Einheit und Einfachheit durch die aufgeregte Sprache; es fehlt ihm die naive Ruhe und die naturfrische Anschauung des Homer; die epische Notwendigkeit wird bei ihm zum tragischen Schicksal. Aber er ist eine tiefe und ethisch angelegte Natur, er steht auf einem hohen sittlichen Standpunkt. Seine Form ist edel und schön.

Virgil erfreute sich schon bei Lebzeiten der hohen Anerkennung des römischen Volkes. Als einst seine Verse im Theater recitiert wurden, erhob sich die ganze Versammlung und ehrte den anwesenden Dichter so, als sei er der Augustus, berichtet ein römischer Zeitgenosse. Ein glänzender Nimbus umgab sein Haupt im Mittelalter; der Ruf seiner Poesie stieg in der Phantasie des Volkes immer höher; er wurde später der Inbegriff prophetischer Weisheit und Kunst, der getreue Ausdruck der wunderbaren, ewig jungen Geistesmacht des klassischen Altertums. Da er auch Medizin und Philosophie studiert hatte, so verehrte ihn das Mittelalter als Zauberer und wunderthätigen Magier. „Und wie ein göttlich erleuchteter Wegführer schreitet er den Nationen voran über die Brücke von der alten hinüber in die neue Zeit.“

Neben Virgil steht sein Freund und ebenbürtiger Genosse Quintus Horatius Flaccus (65—8 v. Chr.) aus Venusia, an der Grenze von Apulien und Lucanien. Er wurde in Rom erzogen und in Athen ausgebildet, wo er sich hauptsächlich mit der Philosophie beschäftigte; dann trat er in das Heer des Brutus ein und kämpfte in der Schlacht bei Philippi mit. Durch Virgil wurde er dem Mäcenas zugeführt, der ihn unter seine Freunde aufnahm. Seinen Ruf begründete er durch seine Satiren; diese hatten ihm ebensoviele Freunde wie Gegner erworben. Der Freigebigkeit seines hohen Gönners verdankte er die Erfüllung seines Herzenswunsches: den Besitz eines Landguts in den Sabinerbergen bei Tibur. Dort lebte er ganz dem Naturgenuß und seiner Muse. In den anmutigsten seiner Satiren schildert er seinen Landaufenthalt im vollen Bewußtsein des ihm zu teil gewordenen Glückes. Überhaupt liebt er es, den Unterschied zwischen dem aufreibenden Stadtleben und dem idyllischen Landleben in seinen Dichtungen hervorzukehren.

Diese Dichtungen sind jedoch nicht in geschlossener Reihe entstanden, sondern Horaz liebte es, verschiedene Gattungen gleichzeitig zu pflegen. Für die Beurteilung der Nachwelt treten natürlich die einzelnen Formen geschlossen hervor. Die attische Bildung führte ihn zunächst zu seinen Epoden. Diese Form der Strophenbildung, welche in zweizeiliger Gliederung je einen längern mit einem kürzern Vers verbindet, hatte schon Archilochos angewendet. Das Buch der Epoden von Horaz erstreckt sich über einen Zeitraum von zehn Jahren. In diese Epoden legte er einen sehr verschiedenartigen Inhalt hinein: Klagen über die politischen Verhältnisse, idyllische Bilder, Siegeslieder, persönliche Angriffe auf Nebenbuhler und treulose Freundinnen, auf unwürdige Emporkömmlinge und hämische Kritiker. Als lyrischer Dichter steht Horaz hinter Catull zurück; er ist weniger Dichter als fein empfindender Kunstkenner. Die Rhythmen, welche

die äolische Lyrik zuerst angewendet, überträgt er auf die römische Poesie. Die Stoffe sind dieselben hier wie dort: Liebe und Wein, Freundschaft und Genuß. Aber er ist hierin ganz der Schüler der Griechen. Zwar die Liebe nimmt bei ihm keinen so breiten Raum ein wie bei den Griechen, oder auch nur wie bei Catull. Dafür weiß er die Genüsse der Geselligkeit desto anmutiger zu schildern, und eine besondere Freude hat er an der Darstellung des Naturlebens. Die höfische Kunstpoesie feiert in seinen Oden ihre höchsten Triumphe; aber seine Lobgedichte auf hohe Gönner sind doch wohl mehr Schöpfungen des Kunstverstandes, nicht der unmittelbaren Empfindung. Seine Oden wurden ihm ein Organ zur Verherrlichung des Fürsten und Herrschers; aber auch hier versteht er es, weises Maß zu halten. Er ist kein blinder Schmeichler, er behält immer seine Kraft und Würde, den Adel römischen Bürgersinns und die patriotische Begeisterung für die Freuden und Leiden seines Vaterlands. Ja, er erhebt sich zu scharfem Mahnwort, wo es gilt, sein Volk vor dem Verderben zu warnen, wie in der folgenden Ode an die Römer:

Wohin, wohin ihr Rasenden? Warum liegt die Faust
Schon wieder euch am Heft des Schwerts?
Sind Land und Meer denn immer noch zur Gnüge nicht
Gesättigt mit Latinerblut?
Nicht zu verbrennen gilt es jetzt Karthagos Burg,
Der stolzen Nebenbuhlerin,
Noch wilde Briten kettenschwer aufs Kapitol
Dahin zu führen im Triumph.
Nein, fallen soll, zur Lust dem Parther, diese Stadt
Selbstmörderisch durch eigne Hand.
So würden Wölfe nimmer hausen oder Leu'n,
Nur ungleichart'ges würgen sie.
Euch aber, reißt euch blinde Wut, reißt Götterzorn,
Reißt Schuld euch hin? Gebt Rechenschaft!
Ihr schweigt und werdet totenbleich und starrt mich an,
Entsetzen lähmt euch, weil ich's traf.
So ist's: Ein furchtbar Schicksal treibt die Römer um,
Der finstre Geist des Brudermords,
Seit Remus' Blut, schuldlos vergossen, diesen Grund
Zum Fluch den Enkeln rot gefärbt.

Und mit ebenso scharfen Worten geißelt er die römische Sittenverderbnis:

Mitschuldig büßen wirst du der Väter Schuld,
Bis du der Götter sinkende Wohnungen,
Die Tempel hergestellt, o Römer,
Und die Altäre vom Wust gesäubert.

Die Ode schließt mit der Klage:

Was frißt die allzerstörende Zeit nicht an!
Von Vätern, die schon nimmer den Ahnen gleich,
Verderbten stammen wir, und uns wird
Mehr noch entartete Brut entsprießen.

Horaz war ein warmer Patriot; sein Lob ist so innig wie seine Klage. Er ist überzeugt, daß Augustus der würdigste Führer seines Volkes sei und des Reiches Sturz abwehren werde. Je tiefer sich Horaz in seine Stoffe versenkte, desto selbständiger und reifer wurde seine Odendichtung, bis er vollkommen Herr

über seine Kunst wurde. In der vollen Überzeugung von der Kraft seiner dichterischen Mittel schließt er die Oden mit dem Gedicht an Melpomene, der er schon einmal zugesungen: „Was im Lied mir gelang, wenn es gelang, ist dein!“:

Dauerhafter als Erz steht mein Gedächtnismal,
Stolzer hebt sich empor nicht Pyramidenbau.
Kein zerstörender Guß, keine Gewalt des Sturms
Kann es stürzen, es trotzt selber der Macht der Zeit,
Reihn in eilender Flucht Jahre zu Jahren sich.
Sterben werd' ich nicht ganz, frei von dem Todeslos
Ist mein besseres Teil. Stets in der Enkel Lob
Blüh' ich wieder, solang noch mit der schweigenden
Jungfrau aufs Kapitol steiget der Pontifex.

Schon wagte es im gebietenden Rom ein junges Geschlecht unter den Dichtern ihn, den Horaz, seinen Lieblingen anzureihen; stolz weist er darauf hin, daß er, aus niederm Stande entsprossen, durch die Gunst des Fürsten erhöht, zuerst ein äolisches Lied nach italischer Weise gesungen habe. Und deshalb wagt er die Bitte, ihm den delphischen Lorbeer ums Haupt zu winden. Aber die eigentliche Bedeutung des Horaz lag weder in seinen politischen und religiösen noch in seinen Liebes- und Weinliedern, sondern vielmehr in seinen Satiren und Episteln. Er selbst nennt sie Sermones. Sie sind Reden eines liebenswürdigen Weltmannes, der durch die Zeitumstände gezwungen ist, von dem politischen Leben sich dem geselligen zuzuwenden. In diesen Satiren gab er das Beste und Reifste seiner Kunst. Er richtet diese heiteren Reden entweder an bestimmte Personen, oder er hält sie ganz allgemein; er predigt in ihnen die klarste Lebensphilosophie, er übt eine geistreiche Kritik an der Gesellschaft seiner Zeit aus, er verklärt das Ideal seiner Freundschaft und scheut sich nicht, seiner patriotischen Begeisterung für Augustus und seinem warmen Dankgefühl für Mäcenas entsprechenden Ausdruck zu geben. Seine Satiren aber gehen aus einer harmonischen und wahrhaft humanen Grundstimmung hervor; die Moral und Lebensphilosophie, die sie lehren, ist nicht aufdringlich, sondern wahrhaft liebenswürdig und aus einem klugen Geiste entsprungen. Sie sind von feiner Laune und frohem Behagen am Leben eingegeben, Plaudereien eines geistreichen, erfahrenen Mannes, der das Leben und die Zeiterscheinungen von einer höhern Warte aus beobachtet. Vor allem preist er das Glück der Beschränkung, welches ihm als das höchste erscheint:

Dies war einst mein sehnlichster Wunsch: ein bescheidenes Stücklein
Ackers, ein Garten dabei und am Haus' ein lebendiger Brunnquell,
Etwa dazu noch ein weniges Wald. Nun haben's die Götter
Reicher und besser gefügt; wohl mir! So fleh' ich denn eins nur,
Daß du mir, Maja's Sohn, das Beschiedene gnädig erhaltest.
Wenn ich das meinige nie unredlich zu mehren getrachtet,
Noch es zu schädigen denke durch Leichtsinn oder Verschwendung,
Wenn mir der thörichte Wunsch nie kam: O hätt' ich doch jenes
Winkelchen dort noch dazu, das jetzt mir die Grenze verunziert,
Oder: O fänd' ich doch auch solch' Kistchen mit Gelde, wie jener,
Der vom gehobenen Schatze das Grundstück, das er um Taglohn
Früher gepflügt, als Besitzer erwarb durch Herkules' Gnade;
Wenn ich zufrieden genieße, was da ist, höre mich bitten:
Mache die Herde mir fett und das übrige, was ich besitze,

Außer dem Geist, und sei, wie bisher, mein Hüter und Helfer!
Floh ich ins freie Gebirg aus der Stadt, wo böte sich bessrer
Stoff für ein schlichtes Gedicht der zu Fuß hinwandelnden Muse?
Plagt mich doch hier kein höfischer Zwang, kein bleierner Südwind,
Kein schwülatmender Herbst, der leidigen Schoß für das Grab heischt. —

Der Dichter wendet sich nun an den Vater der Frühe, an Janus, daß er seines Gesanges Hüter sei. In Rom wecke er ihn schon zeitig, er müsse als Bürger auftreten, dann ins Stadthaus eilen, von da auf den Friedhof; dort bitte ihn ein Freund, ihn bei Gericht zu vertreten, ein anderer, bei Mäcen für ihn zu sprechen, Hunderte hielten ihn auf der Straße an und wollten von ihm die neuesten Hofnachrichten erfahren ...

Also vergeht mir Ärmsten der Tag und ich seufze mit Sehnsucht:
O mein Wald, wann werd' ich dich schaun, wann wird mir vergönnt' sein,
Nun aus Schriften der Alten und nun aus Träumen der Muße
Süßes Vergessen der Welt und ihrer Beschwerde zu saugen!
O wann winkt mir die Bohne, Pythagoras' Regel zum Trotze,
Wann der gedünstete Kohl mit Speck mir wieder bei Tische!
O Nachtschmäuse der Götter! Da tafl' ich im Kreise der Meinen
Fröhlich am eigenen Herd, und ein Volk mutwilliger Sklaven
Mach' ich noch satt mit den Resten des Mahls. Ungleich nach Belieben,
Mischt sich jeglicher Gast den Pokal, vom Zwange verbohrter
Zechvorschriften befreit, gleichviel, ob er stärkere Becher
Tapfer ertrag', ob er froh schon werde bei schwächern. Traulich
Plaudern wir dann, doch nicht von den Hauseinrichtungen andrer
Oder vom neu'sten Ballett; nein, was uns näher ans Herz geht,
Was unentbehrlich zu wissen für uns, das kommt zur Erwägung:
Ob ein erhabener Sinn, ob Reichtum echteres Glück sei,
Was uns fester verknüpfe, Bedürfnis oder Charakter
Oder wodurch sich das Gute bewähr' und das höchste der Güter.

Nachbar Cerbius tischt zur Nutzanwendung dazwischen
Alte Geschichten uns auf. Preist einer Arellius' Schätze,
Der von den Sorgen des Manns nichts weiß, so beginnt er: Vor Zeiten
Nahm ein Mäuschen einmal vom Land im bescheidenen Erdloch
Freundlich die Stadtmaus auf; denn sie waren sich alte Bekannte.
Streng haushälterisch sonst mit dem Vorrat, übte sie gern doch
Heute die gastliche Pflicht und schonte, der Freundin zu Ehren
Weder die Erbsen im Schrein noch die länglichen Körner des Hafers.
Auch ein Rosinlein trug sie im Maule daher und benagte
Würfelchen Specks, mit dem Wunsch, durch Wechsel der Speise die Eßlust
Jener zu reizen, die kaum ein Gericht anrührte, die Leckre,
Während die Hausfrau selbst, auf heuriger Schütte gelagert,
Spelt nur und Wicke genoß, für den Gast das Gewähltere sparend.
Endlich begann die Städterin so: „Wie hältst du, Geliebte,
Solch ein Leben nur aus hier draußen am Hange der Waldschlucht?
Willst du's nicht lieber einmal mit der Stadt und den Menschen versuchen?
Laß dir raten und komm gleich mit! Mit dem Leben auf Erden
Ist ja für uns doch alles vorbei, und keiner, wie vornehm
Oder gering er auch sei, entgeht der Vernichtung. So lebe
Wenigstens lustig, solang es vergönnt, und genieße, was möglich.
Leb' und bedenke, wie flüchtig die Zeit!" — Dies däuchte der Feldmaus
Triftig gesagt, und sie sprang aus dem Häuslein, fertig zur Reise.

Rasch nun fördert die Schritte das Paar, um im Schutze des Dunkels
Unter der Mauer hinein in die Stadt zu schlüpfen. Es stand schon
Hoch am Himmel die Nacht, da betraten die Wandergefährten
Trippelnden Fußes ein prächtig Gemach, wo Decken von Scharlach
Breit um den Tisch her glänzten auf elfenbeinernen Sesseln
Und vom gestrigen Schmaus noch überreichlicher Vorrat
Rings im Silbergeschirr hoch aufgeschichtet umherstand.
Als nun die Städterin hier auf purpurnem Kissen die Feldmaus
Sorglich gebettet, beschickt sie das Mahl als hurtige Wirtin,
Wechselt die Speisen behend, und trotz dem gewandtesten Kellner
Wartet sie auf und kostet zuvor von jeglicher Schüssel.
Jener behagt die Veränderung wohl, und gemächlich sich dehnend,
Schmaust sie vergnügt als fröhlicher Gast; da, plötzlich erschüttert,
Krachen die Flügel der Thür, und vom Pfühl auftaumeln die beiden.
Angstvoll rennen im Saal sie umher, doch ärgerer Schreck noch
Schüttelt und tötet sie fast, als Doggengebell die gewölbten
Räume durchhallt. Und die Feldmaus ruft: „Nein, Schwester, nach solchem
Leben gelüstet mich nicht. Fahr' wohl! Da sitz ich doch lieber
Draußen am Wald im sichern Loch und knuspere Wicken."

Man kann sagen, daß in dieser Geschichte der beiden Mäuse die ganze Lebensphilosophie des Horaz liege. Er ist ein Lebenskünstler, weil er es versteht, mit Maß zu genießen; er ist ein vielerfahrener Weltmann, der die Freuden im Taumel des Lebens gekannt, der aber die stillen Genüsse im Leben mit der Natur doch vorzieht. Mit heiterer Lebensphilosophie und unerschütterlichem Gleichmut weiß er seinen Nachen durch alle Fährnisse und an allen Klippen vorbei zum sichern Ziele zu führen; mit Humanität und Ironie spottet er der Schwächen seiner Zeitgenossen, der Fehler seines Geschlechts; er vereinigt griechische Lebensweisheit mit römischem Weltsinn. Die Alten pflegten Homer und Horaz als sich ergänzende Gegensätze zu verbinden. Mit Recht! Denn wie Homer den Eingang, so bezeichnet Horaz den Ausgang der Antike. „Homer, der Dichter der schönen Natur, hat die bürgerliche Gesellschaft und ihre Korruption noch vor sich; Horaz, der Dichter des Staats und der Gesellschaft, hat die Natur hinter sich und erhebt sich über die schon grassierende Korruption durch eine Bildung, die wieder Natur zu werden strebt. Homer ist in seiner anschauenden Phantasie universell, Horaz in seiner Kombination des Nächsten mit dem Entlegensten kosmopolitisch."

Diese kosmopolitische Gesinnung des Horaz tritt nirgends mit größerer Bestimmtheit hervor als in seinen Briefen (epistolae). Seine gesamten Briefe hat Horaz in zwei Bücher verteilt; er entwickelt in diesen Briefen die Resignation des auf einsamer Höhe stehenden Weltweisen, der mit Milde und Geist über alles und jedes zu sprechen weiß. Er hat die Formen der Satire gesprengt und spricht sich nun in seinen Episteln mit behaglichem Gleichmut über alles aus, was in seinen Lebenskreis tritt. Durch den schriftlichen Verkehr mit geistreichen Freunden, den er in der Einsamkeit seines Landlebens pflegte, entstanden diese Briefe. Dieselben sind entweder wirkliche Gelegenheitsbriefe persönlichen Inhalts oder fingierte Briefe. Solche Episteln richtet er an Mäcenas, dem gegenüber er sich stets das Recht freier Bewegung zu wahren versteht, an seinen Freund Fuscus Aristius, dem er die Freuden des Landlebens klar machen möchte,

an den Vogt seines Gutes, der sich nach den Genüssen der Stadt sehnt, wie Horaz nach der Idylle des Landes, an verschiedene junge Freunde, die ihn wohl in schwierigen Lebensverhältnissen um Rat gefragt haben mochten, an dichterische Genossen, an Gönner, die ihn zu festlichen Gelagen auffordern, an junge Freunde, welchen er weise Lehren giebt und die Grundsätze der Lebenskunst einprägt. Das zweite Buch der Episteln besteht nur aus drei längeren Briefen, die in einem gewissen inneren Zusammenhang stehen, indem sie eine Art Poetik und einen Abriß der Litteraturgeschichte darstellen. Es sind Lehrbriefe, in einer Zeit entstanden, wo sein dichterisches Schaffen bereits zum Abschluß gekommen war. In dem ersten Briefe beleuchtet er die älteren römischen Dichter im Vergleich mit den Zeitgenossen, im zweiten schildert er seinen eigenen Entwickelungsgang; der dritte, an die Pisonen gerichtet, enthält eine sehr wertvolle Anleitung zur Dichtkunst. An die Spitze desselben stellt Horaz den Grundsatz:

Was du immer auch dichtest; es sei einfach und ein Ganzes!...
Wählt, Schriftsteller, nur das zum Stoff, was eueren Kräften
Angemessen, und lange versuchet, was euere Schultern
Tragen und was sie verweigern; denn wer den Kräften gemäß wählt,
Dem fehlt nimmer das Wort, dem nie die deutliche Ordnung.

Horaz wirkt in seinen Briefen besonders dadurch, daß er allen seinen Stimmungen den liebenswürdigsten Ausdruck giebt. Er hat eben nur Stimmungen, aber keine Leidenschaften; man fühlt es seinen Worten an, daß sie aus einem reinen Herzen und aus einer rechtschaffenen Natur hervorgehen. Eine reiche Lebenserfahrung tritt hinzu; der Dichter verfügt über einen großen Ideenkreis, den er mit voller Kraft durchmißt. Nach allen Seiten streut er Schätze seiner Erfahrung und Lebenskenntnis aus. Solche Briefe mußten auf die Empfänger mächtig einwirken und ihre wirklichen oder eingebildeten Schmerzen besänftigen. In einer feinen und anmutigen Weise versteht es Horaz namentlich, den Freunden Moral zu predigen; so z. B. wenn er an den Dichter Albius Tibullus die folgende Epistel richtet:

Albius, gütiger Freund und Anwalt unsrer Satiren,
Womit denk' ich dich jetzt auf Pedums Fluren beschäftigt?
Schreibst du Gedichte vielleicht, um des Cassius Ruhm zu verdunkeln,
Oder schlenderst du schweigend im Hauch der erquickenden Waldluft,
Über den hohen Beruf nachsinnend des Guten und Weisen?
Nie ja warst du verlassen von Geist, und es liehen die Götter
Schönheit dir und reichen Besitz und die Kunst des Genießens.
Was kann Muttergebet noch Größeres flehn für den Liebling,
Wenn er zu leben versteht und, was er empfindet, zu sagen,
Wenn ihm Gesundheit, Achtung uud Ruhm in Fülle beschert sind,
Und zum reinsten Behagen genug, und noch etwas darüber?
Zwischen Hoffnung und Furcht, in wechselnden Sorgen und Bangen
Denk' an jeglichem Tag, er sei dein letzter, und täglich
Wird dir zum holden Geschenk, die du nicht hofftest, die Stunde. —
Mich, Freund, würdest du glänzend und rund antreffen vor Wohlsein,
Kämst du einmal, um „ein Tier aus dem Stall Epikurs" zu belachen.

Der klar begrenzende Geist der epikuräischen Philosophie spricht aus allen Episteln und Satiren des Horaz; aber er hat diesen Geist veredelt und geadelt.

Die reine Höhe dichterischer Empfindung hat Horaz zwar nie erreicht, aber er gewann sich dennoch die Gemüter der Jugend durch den unerschöpflichen Reichtum an klassischen Bildern, durch den Adel seines Wesens und die Eleganz seiner Darstellung, während er das Alter durch den Reichtum an Sentenzen und Lebenserfahrungen, durch die Vornehmheit der Gesinnung, die all seine Schöpfungen durchdringt, hauptsächlich aber durch jene echte Liebenswürdigkeit, welche nicht zu beschreiben ist, weil sie eben aus Elementen besteht, die kaum mit Worten wiederzugeben sind, gewonnen hat.

Die hohe und heilige Bedeutung der Kunst hat Horaz in seinen Episteln an die Pisonen begeistert gepriesen. Der Zweck der Poesie ist ihm, zu nützen oder zu ergötzen. Der aber gewinnt den Beifall aller, der nützliches mit süßem dadurch mischt, daß er den Leser zugleich ergötzt und belehrt. Der Kreis, den die Poeten in der Periode, in welcher ein Horaz so von der Poesie sprechen konnte, um sich sammelten, muß in Rom damals ein großer gewesen sein, denn so feine und sichere Beobachtungen können nur aus der wirklichen Erfahrung des Lebens hervorgehen. Andrerseits mußte diese Erfahrung einsichtige Menschen zur Vorsicht und zum Maß anleiten. Das öffentliche Leben der Großstadt hatte eine freie und ungebundene Geselligkeit entwickelt, die nur zu leicht die Dichter und Schöngeister in ihren Bann lockte. Innerhalb dieser Gesellschaft herrschte aber Sittenlosigkeit und Verderbtheit; die wahren Dichter zogen sich deshalb, wenn sie das Leben Roms mit all seinen Licht- und Schattenseiten kennen gelernt hatten, mit Vorliebe in die Einsamkeit zurück, um von dort aus durch die Macht der Poesie auf ihre Zeitgenossen heilsam einwirken zu können.

Eine solche Einwirkung konnte nur durch die Dichtungsarten der Satire oder der Elegie geschehen. In der Satire geißelten sie die Fehler und Verirrungen der Zeit, in der Elegie suchten sie die Herzen der Jugend an sich zu ziehen. Schon durch Catull wurde die Elegie in der römischen Litteratur zu einer neuen Kunstform, die sich weit über das alexandrinische Vorbild erhebt. Ein folgender Dichter, der bereits genannte Albius Tibullus (ca. 54—19 v. Chr.) aus Rom, brachte sie zu neuer Blüte. Seine Elegien sind der echte Ausdruck römischen Geistes und demgemäß am meisten von den griechischen Mustern frei. Er ist gefühlvoll und einfach, wahr und innig. So genügt es ihm, in der Elegie jene reine und edle Form der lyrischen Dichtung zu finden, die ihn von den Alexandrinern zu seinem Vorteil unterscheidet. Seine Empfindungen sind nicht durch Ironie zersetzt, er lebt in der Idylle seiner Einsamkeit still und zufrieden und preist das Glück der Liebe mit hoher Begeisterung. Mit seinem poetischen Gemüt und mit seiner keuschen Empfindung verletzt er niemand, auch selbst da nicht, wo er in seinen erotischen Schilderungen so ziemlich alles sagt, was ihm auf dem Herzen liegt, und fast alles erzählt, was er in glücklichen Stunden genossen. Seine Elegien sind an eine Delia und an eine Nemesis gerichtet. Beide liebt der Dichter zärtlich und glücklich, beide verläßt er um ihres Leichtsinns willen. In den Kriegen der Venus ist er ein tapferer Streiter, und die Geschichte seines Herzens erzählt er mit aller Umständlichkeit

und künstlerischen Freiheit, die der römischen Elegie zu eigen ist. Ein Elegienkranz, welcher die Liebesgeschichte des Cerinthus und der Sulpicia erzählt, bildet ein in sich abgeschlossenes erotisches Idyll, einen kleinen Roman in Versen, als dessen Dichterin manche die Liebende selbst angenommen haben. Ihre Liebe gilt gegen den Willen der Mutter ausschließlich dem Cerinthus, und die Elegien enthalten die Ergüsse ihres Herzens und ihrer Leidenschaften. Das Idyll beginnt mit einer Schilderung aller Vorzüge der Schönen, die der Dichter als begeisterter Herold entwirft:

Festlich schmückt sich, o Mars, zu deinen Kalenden die Jungfrau;
Weißt du, was schön ist, so komm selbst vom Olymp, sie zu schaun!
Venus wird es verzeihn; doch magst du dich, Stürmischer, hüten,
Daß vor Bewunderung dir schmählich der Schild nicht entfällt.

Der Dichter feiert sodann ihre Schönheit und Anmut in begeisterten Worten und fordert die Musen auf, ihr am heiligen Neumond ein Lied anzustimmen, denn: „Würdiger eures Gesangs findet ihr keine wie sie!" Darauf erhebt Sulpicia ihre Stimme und giebt ihrer Liebe wie ihrer Sorge um Cerinthus, der auf die Jagd gegangen ist, elegischen Ausdruck:

Schone den Jüngling mir, o schon' ihn, reißender Eber,
Der du im Saatfeld wühlst oder im finstern Geklüft!
Heute vergiß es, zum Kampf die entsetzlichen Hauer zu wetzen!
Amors treues Geleit schütze mir gnädig den Freund!
Aber es reißt ihn Diana dahin im Taumel der Jagdlust;
O verdürbe der Forst! Träfe die Meute der Tod!
Hat es denn Sinn, die bewaldeten Höh'n mit dem Seil zu umspannen,
Bis die empfindliche Hand hart sich mit Schwielen bedeckt;
Oder das lagernde Wild in verwachsener Kluft zu beschleichen,
Wo an Distel und Dorn blutig der Schenkel sich ritzt?
Dennoch, dürft' ich im Forst nur mit dir schweifen, Cerinthus,
Über die Berge, wie gern, trüg' ich die Netze für dich!
Selbst dann sucht' ich die Spur des beflügelten Hirsches zu finden,
Selbst vom eisernen Ring löst' ich zum Stöbern den Hund.
Ja, dann däuchte der Wald mir schön, und möchten sie schelten,
Daß ich, Geliebter, mit dir, neben den Garnen geruht.
Käme der Eber uns dann ins Gehäg, frei dürft' er entrinnen,
Nimmer im seligen Rausch sollt' er uns stören, fürwahr!
Aber solang ich dir fern, sei keusch, und die keusche Diana
Ehrend, stelle das Netz, Knabe, mit züchtiger Hand!
Sucht mir eine mit heimlicher List dein Herz zu entwenden,
Ha, vom reißenden Wild werde die Falsche zerfleischt!
Doch du gönne dem Vater die Lust und Mühe des Waidwerks,
Liebster, und kehr' im Flug mir an den Busen zurück!

Der Dichter folgt dem Geheiß der Geliebten, die erkrankt ist, aber seine Liebe heilt sie. Es folgen zwei anmutige Geburtstagsgedichte. Sulpicia fleht die Himmlischen an, daß sie den Geliebten beschützen, daß sie jedoch seinen verräterischen Herd fliehen mögen, wenn er schon jetzt nach einem andern Täubchen girre. Aber lieber mögen die Göttinnen beide mit mächtiger Kette umschließen, die nicht Tag noch Jahr je zu zerbrechen vermag. Das gleiche Gebet richtet der Dichter heimlich an die Göttin, denn offenes und stilles Gebet haben ja gleiche Gewalt. Mit einem Jubelruf der glücklichen Liebe schließt der Lieder-

kranz. Unter allen römischen Elegikern ist Tibull ohne Zweifel der originellste in seiner Gemütsinnigkeit und zarten Empfindung. Der Wohlklang seiner Lieder schmeichelt sich sanft dem Ohre ein, sie klingen rein und voll aus einem warmen, kräftigen und poetischen Gemüt hervor. Hier und da mischt sich schon ein schwermütiger Zug ein, der in späterer Zeit das charakteristische Element der Elegie bildete, wie in dem Gedicht, in welchem der Dichter seine Todesahnungen beschreibt, da er fürchtet, daß die düstere Göttin ihn bald zu den Schatten hinabrufen werde. An diese Göttin wendet er sich in banger Stunde, denn seine Jugend ist rein:

Nimmer preßt' ich mit frevelnder Hand die tödlichen Säfte
In den Pokal, und nie reicht' ich verderbliches Gift.
Niemals warf ich den Brand mit frevelnder Hand in den Tempel,
Kein fluchwürdiges Thun ängstigt und foltert mein Herz,
Niemals trieb mich die Wut, der Gottheit, wenn sie mir abhold,
Heimzuzahlen mit frech lästerndem, rasendem Mund.

Tibull wurde schon von den Alten als der erste Meister der Elegie gefeiert. Seine Muse atmet den stillen Frieden eines reinen Gemüts, und alle seine Empfindungen versteht er in den harmonischen, heitern Fluß seiner Gedichte zu kleiden.

Nicht dasselbe kann man von Sextius Propertius (48—16 v. Chr.) sagen, der dem Tibull den Lorbeer der Elegie im Altertum streitig machte. Er geht wieder ganz auf griechischen Spuren einher; die alexandrinischen Dichter Kallimachos und Philetas aus Kos sind seine Vorbilder. Wie diese liebt auch er es, entlegene mythologische Vorstellungen in seine Elegien zu verweben; was Tibull zart mit dem Schleier des Geheimnisses bedeckt, das spricht Properz kühn und ohne Scheu aus. Eine Römerin Cynthia hat ihn in die Geheimnisse der Liebe eingeführt; ihre Anmut und ihr Geist haben ihn ganz gefangen genommen. Ein Jahr lang wirbt er um ihre Gunst, endlich siegt er.

Frei schon dacht' ich zu sein und verschwur auf immer die Mädchen,
Aber verräterisch bricht Amor den Friedensvertrag.
Weshalb muß solch reizend Geschöpf auch wandeln auf Erden?
Ja, nun faß' ich's, daß einst Jupiter Mädchen geraubt.
Dunkelstes Gold ist das Haar und die Hand zartlänglicher Bildung,
Fürstlich der Wuchs, und der Gang würdig der Schwester des Zeus,
Oder wie Pallas am Fest zum Altar von Dulichium hinwallt,
Gorgos Schlangengelock um die gepanzerte Brust.
Auch der Ischomache dünkt sie mir gleich, der Lapithischen Heldin,
Die sich zum köstlichen Raub trunkne Centauren ersahn,
So auch ruht' an der heiligen Flut des Böbeischen Sees wohl
Brimos hehre Gestalt zärtlich an Hermes geschmiegt.
Ja, sie besiegt selbst euch, ihr Olympischen, die ihr dem Hirten
Droben am Ida den Reiz göttlichen Lebens enthüllt.
O mag nimmer die Zeit dies Haupt feindselig berühren,
Sollt' es ein Alter auch sehn, greise Sibylle, wie deins!

Fünf Jahre dauerte das Verhältnis, bis die unwürdige Behandlung, die der Dichter von dem Mädchen erfuhr, eine Trennung für immer herbeiführte.

In einer Elegie erzählt er selbst, wie die Genossen beim fröhlichen Mahle über ihn gespottet hätten, daß er ihr treulich fünf Jahre gedient und all ihre Launen ertragen habe. Nun aber würden ihn keine Thränen mehr erweichen.

Ich will weinen! Doch wiegt dein Unrecht mehr als die Thränen;
Du ja ließest uns nicht wandeln als glückliches Paar.
Schwelle, die oft mein Klagen gerührt, leb wohl nun auf ewig!

Gleichwohl weihte er, als Cynthia starb, ihrem Andenken eine Elegie, in der er schildert, wie sie ihm im Traum erschienen und geschworen habe, daß sie ihn immer treu geliebt habe. Wie es scheint, hat Properz seine Geliebte nicht lange überlebt. Die Elegien auf Cynthia hat er selbst zusammengetragen; in einer zweiten Sammlung befinden sich die anderen, die nach seinem Tode gesammelt wurden und meist Gedichte aus der letzten Lebenszeit enthalten. Properz ist der Dichter leidenschaftlicher, glühender, sinnlicher Liebe; er hat recht, wenn er in einer Elegie an sich selbst sagt:

Der du noch eben geprahlt, kein Mädchen bestricke dich wieder,
Zappelst im Garn und zu Fall kam der vermessene Stolz.
Kaum vier Wochen der Rast, Unseliger, hast du ertragen,
Und schon wieder ein Buch schreibst du, verliebt wie ein Thor.
Freilich es galt den Versuch, ob ein Fisch sich eher ans Trockne,
Ob ein Keuler sich eh'r an das Geschaukel des Meers
Oder ob ich mich nachts an ernstes Studieren gewöhnte —
Liebe verreist wohl einmal, aber sie wandert nicht aus.

In all seinen Elegien feiert Properz seine Geliebte als die Krone der römischen Mädchen; seit Helena habe die Welt ähnlichen Zauber nicht gesehen. Sein Triumph der Liebe atmet eine leidenschaftliche Glut. Properz hatte ein leicht entzündbares Dichterherz. Die Glut der Phantasie überwiegt bei ihm die Innigkeit der Empfindung; er ist nicht so einfach und anmutig wie Tibull, er ist kräftiger, dunkler und giebt seinem Leser mehr zu raten und zu denken als andere elegische Dichter. Properz gleicht, wie einer seiner Beurteiler sagte, dem feuchten Thon, der jeden Abdruck leicht aufnimmt und treu bewahrt. Er ist überall zu finden, überall geht er auf Beute aus, und jeder Schönen bringt er seine Huldigungen dar. Aber er ist klug genug, über sich selbst mit einem Anflug heiterer Ironie zu scherzen. An Stelle der Naivetät ist bei ihm die Reflexion getreten; er kennt genau die Grenzen seiner Begabung und widersteht den Mahnungen eines Mäcens, seine Kraft größeren Aufgaben zuzuwenden. Er fühlt keinen Thatendrang und lebt glücklich im Kreise schöner Frauen. Seine erotischen Elegien wurden von den Damen Roms eifrig gelesen; freilich, diese mochten an den Liedern der Cynthia mehr Freude haben als an jenen Elegien, in welchen Properz den Stimmungen milder Resignation Ausdruck verleiht. Aber auch selbst in diesen Stimmungen preist er nur noch eins als des Lebens höchstes Gut: die Liebe.

Einzig der Liebende weiß, wann er muß sterben und welches
Todes, er fürchtet allein weder den Sturm noch den Krieg.
Mag er jedoch schon sitzen im Kahn am stygischen Schilfe,
Mag er des Totenschiffs düstere Segel schon schaun,
Und den Verfallenen trifft die Stimme des rufenden Mädchens —
Kehrt er den Weg, der sonst keinem gestattet, zurück.

Keiner der genannten Dichter spiegelt aber so das Augusteische Zeitalter in seiner politischen Größe wie in seinem sittlichen Verfall wieder als Publius Ovidius Naso (43 v. Chr. — 17 n. Chr.). Ovid ist der Dichter der Liebe. Schon in früher Jugend kam er nach Rom, wo er unter seinen Freunden bald Aufmerksamkeit erregte. Nach Ämtern und Auszeichnungen suchte er nicht; er lebte nur in der Poesie und sein Bestreben ging dahin, ein großer Dichter zu werden. In seinem Eheleben war er nicht glücklich; erst in der dritten Ehe fand er dauernde Befriedigung und häusliches Glück. Zur Vollendung seiner Studien reiste er nach Athen, nach Kleinasien und Sizilien, und nach seiner Rückkehr trat er als Elegiker mit großem Erfolg auf. Ovid war nicht wie die anderen Dichter jener Zeit; er war kein Sänger des Volkes, sondern des Hofes. Er war der Dichter der vornehmen Gesellschaft, der eleganten Welt, des Salons und des Boudoirs schöner Frauen. Seine Bitte an die neun Musen ist bezeichnend: daß seine Gedichte eine Lieblingslektüre junger Mädchen werden möchten. Er richtet sie an eine natürlich erdichtete Corinna und er schildert uns alle Situationen seines Liebelebens, ohne auch nur eine einzige zu verschweigen, mit voller Freiheit. Aber es ist nicht die Wirklichkeit, die er darstellt, sondern Erzeugnisse seiner Phantasie. Corinna hat nie gelebt. Die pikanten Szenen und gefährlichen Situationen, die Triumphe und Niederlagen, die Nebenbuhler und Feinde, Kammerzofen und Liebesbriefe: — es ist alles erfunden, aus der Phantasie des Dichters hervorgegangen, und darum klingt aus keinem dieser Lieder ein rechter Herzenston wieder. Ovid war eben eine sinnliche Natur und hatte, wie er selbst sagt, ein empfängliches Herz, den Geschossen Cupidos gar leicht zugänglich; es brauchte nur wenig, so war es gerührt. Der Verlauf seines Liebelebens ist genau derselbe wie bei allen anderen Elegikern: heißes Begehren, stürmende Werbung, kühle Abweisung, Verzweiflung und Klage, endlicher Sieg der Venus, üppiger Genuß aber auch bitterer Vorwurf, Zärtlichkeit und Verachtung gemischt, Reue und Versöhnung, Eifersucht und Entzweiung, feindliche Mütter, reiche Nebenbuhler, Untreue der Geliebten, Verbindung oder Trennung — das ist die Herzensgeschichte aller römischen Elegiker, und genau denselben Weg gehen auch die Liebesklagen des Ovid. Sehr hübsch hat ein neuerer Litterarhistoriker von ihm gesagt: „Die ovidische Elegie ist ein lockeres Dämchen. Dem Dichter selbst erscheint sie als eine reizende Gestalt mit verliebtem Ausdruck im Gesicht, mit duftenden Haaren, einen Myrtenkranz in der Hand. Selbst der kleine Naturfehler, daß ihr einer Fuß, der Hexameter, länger ist als der andere, der Pentameter, erhöht nur den Reiz.“

Aber Ovid ist bei dieser Dichtungsart nicht stehen geblieben. Wie sein ganzes Leben nur von der Poesie erfüllt war, ist er auch über die Elegie zur epischen und didaktischen Dichtung vorgeschritten. Auch in Tragödien hat er sich versucht, aber „Amor lachte und triumphierte über den Sänger im Kothurn.“ Zunächst versuchte er sich in Liebesbriefen, den sogen. Heroiden, nämlich in fingierten Episteln gefeierter Heroinen an ihre Männer oder Geliebten. Ovid eignet sich mit Stolz die Erfindung dieser neuen poetischen Gattung zu; er zählt selbst mehrere Heroinen auf, in deren Namen er Briefe geschrieben: Penelope an Ulysses, Phyllis an Demophon, Önone an Paris, Hypsipyle an Jason,

Ariadne an Theseus, Phädra an Hippolytos, Dido an Äneas und Sappho an Phaon. Aber auch diese Heroinenbriefe waren es nicht, welche seinen Ruf begründeten. Die weibliche Gesellschaft Roms mag vielmehr das Lehrgedicht, welches Ovid nunmehr in elegischen Distichen über die weiblichen Schönheitsmittel verfaßt, von dem aber nur der Anfang erhalten, noch mehr aber sein großes Werk „Die Liebeskunst“ (Ars amandi) interessiert und erregt haben. Das Gedicht von der Liebeskunst ist in drei Bücher eingeteilt, und Ovid giebt selbst an, wie er den Stoff verteilt hat:

Erstens bemühe dich drum, der Liebe Genossin zu finden,
Der du als Neuling zuerst ziehest in Waffen zum Kampf.
Dann ist das nächste Geschäft, die Hold' um Erhörung zu bitten;
Drittens zu suchen, wie du Dauer der Liebe verleihst.

Der Dichter versichert, daß er seine Eingebungen in diesem Gedicht weder Phöbus noch den neun Musen, sondern ausschließlich seinen eigenen Erfahrungen zu verdanken habe. In der That zeigt er ein Verständnis des gesellschaftlichen Lebens, wie kaum ein Dichter vor ihm. Das Bild, das er von dem damaligen Rom entwirft, zeugt von einer großen Treue und Feinheit der Beobachtung. Es enthält viele Schäden des sozialen Lebens und weiß nur von einer geringen Achtung für wahren Frauenwert. Dürfte man nach dem Ton leichtfertiger Gesinnung, der aus dieser „Liebeskunst“ spricht, auf den Charakter des Dichters schließen, so müßte man ihn durchaus verurteilen; aber man darf nicht vergessen, was schon ein Kritiker des Ovid hervorgehoben, daß die Alten nun einmal Pflichten und Unterhaltungen des Lebens weit auseinander zu halten liebten, ja daß es sogar zu den Gesetzen der Kunst gehört habe, in der erotischen Dichtung diesem leichtfertigen Ton ungebundener Sinnlichkeit die Zügel schließen zu lassen, und daß es niemandem eingefallen sei, aus diesen frivolen Phantasiegebilden nachteilige Schlüsse auf den Charakter und die Grundsätze ihres Schöpfers zu ziehen; man habe eben Dichtung und Leben als zwei streng geschiedene Gebiete betrachtet.

Eine solche Grundanschauung mag verdammenswert sein, aber man muß mit ihr, da sie nun einmal im goldenen Rom jener Tage herrschte, namentlich bei Ovid, doch wohl rechnen. Er ist der Dichter heitern Genusses und vornehmer Weltbildung; darum unterläßt er es auch nicht, seiner „Liebeskunst“ einen Nachtrag zu geben über „die Mittel gegen die Liebe“ (Remedia amoris), in welchem er aber nicht gegen die Liebe an sich, sondern nur gegen eine solche weise Lehren giebt, die als schweres Joch auf den Liebenden laste. Es ist begreiflich, daß solche Schöpfungen von allen gleichgestimmten Seelen Roms mit Entzücken aufgenommen wurden; die anmutigen Verse, der süße, einschmeichelnde Ton seiner Darstellung und vor allem die verfängliche Lebenswahrheit seiner Bilder mußten in jener Zeit überfeinerter Bildung allgemeine Teilnahme erregen. Nichts ist charakteristischer in dieser „Liebeskunst“ als Ovids Schilderung von dem Raub der Sabinerinnen, die als ein treues Beispiel für seine Art der Behandlung derartiger Themata gelten darf.

Ganz besonders geh' auf die Jagd in den runden Theatern;
Reicher befriedigen sehn wird sich in diesen dein Wunsch.
Dorten findest du das, was du liebst, was zum Spiele dir dienet,
Und was du einmal nimmst und was behalten du willst.

So wie in langem Zug Ameisen gehn und zurückgehn,
Wenn sie körnerbeschwert tragen im Munde die Kost,
Oder wie Bienen, gelangt in den Wald und zur duftenden Weide,
Über Blumen dahin fliegen und Thymianflor:
Also stürzen zum Spiel die geschmücktesten Frauen in Fülle.
Oft war schwierig die Wahl mir durch die Menge gemacht.
Um zu schauen erscheint, um geschaut zu werden erscheint man,
Große Gefahren giebt's hier für die züchtige Scham.
Du erst, Romulus, hast unruhige Spiele veranlaßt,
Als der Sabinerin Raub ledigen Männern gefiel.
Damals gab's Schutzdecken noch nicht im Marmortheater,
Und rot hatte noch nicht Safran die Bretter besprengt.
Einfach wurde das Laub von Palatiums waldigem Hügel
Aufgestellt, die Kunst zierte die Bühne noch nicht,
Und auf Stufen, gemacht aus Rasen, setzte das Volk sich,
Während beliebiges Laub deckte das struppige Haar.
Jeglicher blicket umher und merkt mit den Augen die Maid sich,
Die er begehrt, und erregt ist ihm die schweigende Brust.
Und als zur rohen Musik des tuskischen Flötners der Spieler
Dreimal stampft' mit dem Fuß auf dem geebneten Grund,
Gab, indessen man klatscht — das Geklatsch entbehrte der Kunst noch —
Zeichen der König dem Volk, los auf die Beute zu gehn.
Flugs nun springen sie auf, durch Geschrei kundgebend den Eifer,
Und an der Jungfrauen Schar legen sie gierig die Hand.
Wie vor den Adlern flieh'n die ängstlichen Schwärme der Tauben,
Und wie das junge Lamm flieht, wenn es Wölfe gesehn,
Also fürchteten sie die wild losstürzenden Männer.
Ihre Farbe behielt keine, wie früher sie war,
Denn war eine die Furcht, so war nicht eine der Furcht Art.
Sinnlos sitzet ein Teil, einer zerraufet das Haar,
Diese schweigen betrübt; umsonst ruft jene die Mutter;
Die klaget, die fleht, die bleibet, betäubet ist die.
Aber man führt die Geraubte davon als festliche Beute.
Und es vermochte sogar viele zu zieren die Furcht.
Sträubte sich eine zu sehr und versagete sich dem Begleiter,
Hob er sie auf und trug sie an der glühenden Brust;
„Was verdirbst du dir nur die zärtlichen Augen durch Thränen?"
Sprach er, „ich werde dir sein, was der Papa der Mama!"
Romulus, du nur verstandst, Belohnung Kriegern zu geben!
Gäbst du mir diesen Lohn, würd' ich ein Krieger sogleich.
Nach der Sitte gewiß sind unsere festlichen Bühnen
Für die Schönen auch jetzt noch mit Gefahren verknüpft.

Aber Ovid blieb bei diesen Schöpfungen jugendlichen Übermuts nicht stehen; er wendete sich bald ernsterer Arbeit zu, durch die er seinen Dichterruhm begründen wollte. Zwar sein poetischer Kommentar zum römischen Kalender war hiefür noch nicht geeignet, obwohl Ovid als Ordner des römischen Jahres kein geringes Gewicht auf dieses Gedenkbuch der Nation legte; aber nach dem Abschluß seiner erotischen Periode gelang es ihm doch, jenes große epische Werk zu vollenden, in dem er die Fülle aller alten Mythen in einem einzigen Gedicht: „Die Verwandlungen" (**Metamorphoses**) zusammenfaßte. Es ist nicht richtig, wenn man diese Metamorphosen einen Roman in poetischem Gewande nennt, obwohl sie eine Sammlung von fast drittehalbhundert Mythen und Sagen enthalten, vom Ursprung

der Welt bis zum Tode Cäsars, die alle von Verwandlungen handeln und kunstvoll miteinander verknüpft sind, so daß der Faden der Erzählung nicht abbricht. Sie bilden vielmehr eine Verknüpfung des griechischen Sagenkreises mit der römischen Weltanschauung. Ovid giebt selbst an, daß ihn der Geist getrieben habe zu singen, „wie sich in neue Gestalten die Körper gewandelt.“ Er schildert zunächst das Chaos und entrollt ein Bild des Weltlaufs, der Entstehung des Menschengeschlechts, der vier Zeitalter, der großen Wasserflut, aus der sich nur ein Menschenpaar: Deukalion und Pyrrha, retten, das neue Menschengeschlecht, welches nun aus den „Knochen der Erde“ entsteht. In dem Verkehr, in welchen die Götter mit diesem Menschengeschlecht treten, liegen die Veranlassungen zu den verschiedenen Verwandlungen, die entweder die Götter selbst annehmen, oder über die Menschen verhängen. Die meisten Verwandlungen verursacht natürlich die Liebe, dann Verwandtschaft, Freundschaft, gleiches Alter der Personen, günstige Gelegenheit, wie Reisen, Versammlungen, Kriege, Feste. In so buntem Wechsel führt der Dichter natürlich auch viele Episoden, Charaktere, Situationen, Motive, Stimmungen und Landschaftsbilder vor, die von seiner hohen poetischen Kunst Zeugnis ablegen. Er selbst hatte eine große Meinung von dieser Schöpfung und beschloß dieselbe mit der folgenden Apotheose:

So denn hab' ich das Werk vollendet, das Jupiters Zorn nicht,
Blitz nicht, noch Schwert, noch Zähre des Alters zu tilgen im stand ist.
Möge begrenzen das Maß unsicheren Lebens, sobald er
Will, der Tag, dem Macht nur über den Körper gegeben;
Schwingen empor wird über die Erde mein besserer Teil sich
Auf zur Ewigkeit; nicht wird mein Name verschwinden.
Lesen, so weit nur ein Rom den bezwungenen Ländern gebietet,
Wird mich das Volk, und leben in aller Geschlechter Gedächtnis
Werd' ich, wofern sich enthüllt weissagenden Dichtern die Wahrheit.

Ovid hat Recht behalten; sein Werk hat noch in späten Jahrhunderten Dichtern und Künstlern große Anregungen gegeben. Aber gerade, als er die letzte Hand an dasselbe legte, traf ihn der vernichtende Schlag, welcher seine Lebenskraft brach: die Ausweisung aus Rom. Es ist nicht bekannt, was dem Dichter die Ungnade des Kaisers zugezogen, der ihn auf Lebenszeit nach Tomi am unwirtbaren Meeresstrande verbannte; er selbst deutet nur an, daß es ein Geheimnis gewesen, in das er wider seinen Willen gezogen worden sei: ein Gedicht und ein Irrtum haben ihn in das Verderben gestürzt. Das Gedicht war wohl die „Liebeskunst“, der Irrtum das Wagnis, eine Familienszene aus dem kaiserlichen Hause in seine Elegien verwebt zu haben. Es war im Beginn des Winters, als er sich von seiner Heimat und seiner Familie trennen mußte; aber auch im Exil blieb die Muse dem Dichter treu. Dort dichtete er seine „Trauerlieder“ (Tristia), fünf Bücher kummervoller Elegien, in welchen er die Trennung von Rom und die gefahrvolle Reise nach Tomi schildert, sodann innige Bitten an Augustus richtet, um diesen von seiner Unschuld zu versichern und seine Reue über die leichtfertigen Ergüsse seiner Jugendmuse auszusprechen, endlich an Frau und Kind und an seine Freunde schreibt. Wahrhaft rührend sind diese Trauerlieder von Tomi, und ergreifend ist die Schilderung seines einsamen Lebens „am äußersten Rande der Welt, den noch keiner erforscht hat.“ Eine sanfte

Trauer ist über diese Elegien ausgebreitet, von welchen diejenige, die den Frühling auf Tomi schildert, wohl die lieblichste, tiefst empfundene ist:

Schon schmelzt lauerer West den Frost, und endlich zu Thale
Geht der Winter, nachdem lang er in Tomi gehaust,
Und das Gestirn, das früher, als Widder, die Helle getragen,
Gleicht nun die Länge der Nacht aus mit den Stunden des Tags.
Veilchen suchen sich schon die Knaben und fröhlichen Mädchen,
Veilchen, von niemand gesät, Kinder der ländlichen Flur.
Schon aufsproßt auf Wiesen ein farbiger Flor und der Vogel
Singt im Frühlingsgefühl schon sein natürliches Lied.
Sich von der Schuld zu entlasten, sie sei eine frevelnde Mutter,
Baut sich die Schwalbe bereits unter dem Balken das Nest.
Die in den Furchen des Feldes bisher sich geborgen, die Gräser,
Strecken aus wärmendem Schoß jetzt ihre Spitzen hervor.
Wo nur ein Rebstock steht, da treibt aus dem Schosse das Auge.

Aber freilich, die Rebe gedeiht fern von dem Strand der einsamen Insel, und wehmütig wendet der Dichter inmitten der erwachenden Natur seine Blicke in die ferne Heimat, in das gesellschaftliche Treiben Roms:

Festlust herscht nun in Rom, Spiel reiht an Spiel sich; es ruht nun,
Endlich das Zungengefecht, das auf dem Markte getost.
Jetzt wird lustig gesprengt, jetzt glänzen die Waffen im Wettspiel,
Jetzt stehn Kreisel und Ball wieder in üppigem Flor.
Jetzt salbt wieder die Jugend den Leib mit flüssigem Öle,
Und ermüdet vom Kampf taucht sie die Glieder ins Bad.
Jetzt blüht fröhlich die Bühne, Parteien erglühen im Streite,
Dreifach, statt von dem Markt, tönt vom Theater der Schall.
Glücklich und abermals glücklich, unsagbar glücklich ist jener,
Dem im Genusse der Stadt keiner zu schwärmen verwehrt.
Ach, mir beut sich zur Schau bloß Schnee, von der Sonne geschmolzen,
Und die dem brüchigen Eis kaum sich entringende Flut.
Nicht mehr starrt nun die Decke des Meers, und über die Donau
Fährt Sauromatiens Hirt nimmer das knisternde Rad.
Schwimmt nun endlich einmal ein Kiel an dieses Gestade,
Haftet ein gastliches Schiff an dem ungastlichen Strand,
Hei! wie will ich entgegen dem Schiffsherrn eilen, ihn grüßen,
Fragen: Woher? Und wer? und was er suche bei uns.
Freilich, es wär' ein Wunder, wenn nicht aus nahem Gebiet er
Nur die benachbarte Flut ohne Gefährde gekreuzt.
Selten befährt ein italischer Schiffer das düstere Meer hier,
Selten nur kommt er an dies hafenentblößte Gestad'.
Weiß er jedoch in der Sprache von Hellas oder von Rom sich
Auszudrücken, so ist um so willkommener er.
Auch kommt wohl von der Mündung der langgestreckten Propontis
Einer zu Schiffe hierher, welcher dem Süd sich vertraut.
Wer er auch sei, er kann doch mit kundigem Munde berichten,
Kann mir Kunde von dem bringen, was Fama erzählt.
Mög' er mir können erzählen von Cäsars neuen Triumphen
Und von Gelübden, die jetzt Latiums Gott man erfüllt,
Und wie Germanien endlich, das wieder in Waffen erstandne,
Seinem Besieger das Haupt unter die Füße gelegt.
Wer mir solches erzählt (ich kann es ja leider nicht schauen!)
Sei mir im Haus ein stets gerne gesehener Gast.

Wehe mir! Hat denn Naso ein Haus auf skytischem Boden?
Giebt dies Land mir schon Stätte zum Heim und zum Herd?
Gebt, o Götter, daß Cäsar nicht hier die Heimat mir gründe,
Sondern ein Gasthaus nur während der Strafe mir weist!

Während Ovid einsam in der Verbannung saß und sich in Sehnsucht nach der römischen Hauptstadt verzehrte und immer wieder das traurige Bild jener Nacht sich vor die Seele rief, in der er Rom und alle seine Teuren verlassen mußte, hatte in der Hauptstadt einer seiner Gegner auch selbst noch in dieser Unglückszeit gegen den Dichter Stimmung zu machen gesucht. Gegen diesen Intriganten richtet sich seine Elegie „Ibis“, nach dem Muster eines gleichnamigen Gedichts von Kallimachos. Er mahnt den Feind an das rollende Rad der Fortuna und an die strafende Nemesis; das Blatt könnte sich doch wenden und der verbannte Dichter zurückkehren, um den Ankläger zu züchtigen. Aber Ovid hatte sich getäuscht; er kehrte nicht zurück in die Heimat, und es blieb ihm nichts übrig als in seinen „Tristien“ und in einer zweiten Sammlung „Briefe vom Pontus“ (Epistolae ex Ponto) seiner wehmütigen Stimmung Ausdruck zu verleihen. Diese Briefe sind an Freunde und Genossen, zu welchen er in seiner glücklichen Zeit gute Beziehungen unterhalten hatte, gerichtet. Einer derselben schickte ihm eine Silbermünze mit den Köpfen des Augustus, des Tiberius und der Livia. Wehmütig vertieft sich der Dichter in den Anblick der Bilder; seine Phantasie führt ihn wieder nach Rom zurück. Er spricht heiße Segenswünsche für das kaiserliche Haus aus und fleht innig um Gnade für sich selbst. Aber diese Gnade wurde ihm nicht zu teil; auch nach dem Tode des Augustus mußte er noch im Exil verbleiben. Ovid starb in Tomi nach zehnjähriger Verbannung, und nicht einmal sein Wunsch, daß seine Gebeine in heimatlicher Erde begraben werden möchten, ging in Erfüllung. Ovid ist einer der interessantesten dichterischen Erscheinungen der klasischen Periode. Er ist nicht nur der produktivste, sondern wohl auch der genialste Dichter der römischen Poesie. Keiner hat es so wie er verstanden, ein Gemälde seiner eignen Zeit zu entrollen. Auch Horaz schilderte ja seine Zeitgenossen in ihrem Jagen nach Genuß, in ihrem Haschen nach Besitz, mit all ihren kleinen Fehlern und großen Verbrechen; aber er stand wie ein Philosoph über dieser Zeit, und seine Dichtungen gingen aus der Reflexion hervor. Bei Ovid haben wir dagegen die Empfindung, daß er sich inmitten dieses Treibens sehr wohl fühlte. In seinen Schilderungen ist die Realität der Beschreibung das vorherrschende Element, und wenn auch der Ton, den er anschlägt, im Grunde genommen nicht mehr echt römisch ist, sondern weichlich, ja geradezu sentimental, so haben wir doch das Gefühl, daß der Dichter jederzeit, sowohl in seinen Liebesliedern wie in seinen Trauerelegien, immer seine eignen Empfindungen ausgesprochen hat. Seine Sprache ist glatt und anmutig; die Rhetorik überwiegt freilich die unmittelbare dichterische Kraft; aber Ovid ist gleichwohl neben Virgil und Horaz als der bedeutendste Dichter des römischen Altertums anerkannt und während des ganzen Mittelalters gefeiert worden.

Mit Ovid schließt die klassische Periode der römischen Poesie ab, eine Periode, die in wenig mehr als einem halben Jahrhundert das Beste und

Reifste geschaffen hat, was der römische Geist, an griechische Muster sich anlehnend, überhaupt hervorbringen konnte. Und diese schöpferische Kraft trat nicht nur in der Poesie, sondern auch in der Prosa hervor, welche die klassische Periode eigentlich einleitete. Denn am Ausgang der vorigen Periode steht Julius Cäsar und am Eingang zu der neuen kein Geringerer als Cicero.

Die römische Prosa hatte sich erst spät entwickelt, aber sie gelangte bald zu ansehnlicher Blüte. Auf diesem Gebiete konnten die Römer aus ihrem eignen Geiste originelles und bedeutendes schaffen. Das reich entwickelte politische Leben mußte notwendig hervorragende Redner und bedeutende Historiker hervorbringen. In der Beredsamkeit sind die römischen Rhetoren den griechischen gegenüber selbständig geblieben. Die Geschichtsschreibung hat sich zwar auch nach griechischen Mustern entwickelt, ist aber bald zu größerer Selbständigkeit gelangt. Aus dem Zeitalter der vorklassischen Periode ragt nur der sittenstrenge M. Porcius Cato hervor, der in seinem Geschichtswerk „Über die Ursprünge" (Origines) die Geschichte Roms und den Ursprung der italischen Städte behandelt. Die Verwaltung eines großen Weltreichs machte eine Erweiterung des Wissenskreises zum unabweisbaren Bedürfnis; die politischen Angelegenheiten wurden öffentlich und lebhaft verhandelt, die Parteikämpfe erheischten eine litterarische Vertretung. Es bildeten sich große gesellige und politische Cirkel, in welchen von Feldherren und Staatsmännern wie von den Rhetoren alle Tagesfragen besprochen wurden. Auch selbst Frauen nahmen an diesen Fragen lebhaften Anteil. So bildete sich ein Publikum, dessen Gunst sich die Redner zu erhalten hatten, und eine öffentliche Meinung, auf die sie sich stützen konnten. Alle bedeutenden Männer mußten öffentlich Rechenschaft von ihren Thaten ablegen; auf diesem Wege entstand eine reichhaltige annalistische Litteratur, die freilich zum größten Teil verloren gegangen ist. Der Polyhistor Terentius Varro, den wir bereits als Dichter auf dem Gebiet der Menippeischen Satire kennen gelernt haben, charakterisiert in seiner Eigenart am besten jenes vorklassische Zeitalter. Er hat gar keinen Sinn für die Form, die Sache selbst ist ihm alles, und ein encyklopädisches Wissen erscheint ihm als das Ideal des schriftstellerischen Berufs. Ihren höchsten Ausdruck fand aber jene Memoirenlitteratur in den Schriften von Julius Cäsar (100—44 v. Chr.), der als Redner wie als Historiker gleich hervorragte. Seine Hauptwerke sind die „Commentarii de bello gallico" und „De bello civili", sieben Bücher über den gallischen und drei Bücher über den Bürgerkrieg. Den meisten historischen Wert hat das erstere Werk, da es unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse an Ort und Stelle niedergeschrieben wurde, und da der Feldherr



Julius Cäsar.
Antike Marmorbüste; London, Brit. Mus.

selbst es ist, der seine eignen Thaten beschreibt. Man darf natürlich in diesen Büchern kein erschöpfendes und auch kein objektives Geschichtswerk suchen; sie sind mitten im Feldlager, oder während einer kurzen Ruhepause entworfen und sollten wohl zunächst eine Motivierung der eignen Thaten werden. Aber nur den äußern Verlauf der Zeitereignisse schildert Cäsar, alle geheimen Intriguen und diplomatischen Ränkespiele schließt er aus, und darum trägt sein Werk den Stempel der Zuverlässigkeit. Seine Darstellung ist völlig schmucklos, aber sie macht den Eindruck der Wahrhaftigkeit und übt dadurch einen unwiderstehlichen Reiz aus. „In der Manier, die eigne Persönlichkeit zum Mittelpunkt der Erzählung zu machen, um welchen sich alle Verschlingungen gruppieren, nähern sich seine Schriftwerke sogar der Eigentümlichkeit moderner Denkschriften. Aber indem er sein eignes Wirken in ruhiger Gegenständlichkeit an uns vorüberführt, von jedem falschen Schmuck, von jeder empfindelnden Ziererei, von aller kleinlichen Vertuschung entkleidet, entfaltet sich erst vollkommen die Größe dieses unsterblichen Geistes und läßt in uns das Gefühl von einer höhern Macht und Notwendigkeit der Begebenheiten zurück." Gerade dadurch steht Cäsar aber auf der Höhe der Antike und reiht sich den besten Geschichtsschreibern der Hellenen an. Seine eigne historische Bedeutung ist bereits gewürdigt worden; er hat die antike Weltkultur, die Alexander der Große begründet, durch seine großen Thaten zur Vollendung gebracht.



Antike Büste des Cicero; Madrid.
(Hübner, Ant. Bildwerke.)

Während Cäsar die Entwickelung des vorklassischen Zeitraums abschloß, war es Marcus Tullius Cicero (106—43 v. Chr.) beschieden, zwischen jener und der klassischen Periode zu vermitteln. Cicero war kein Genie wie der große Diktator, aber ein vielseitiges Talent, das die verschiedensten Zweige des Wissens umfaßte, und der größte Redner, den die römische Litteratur aufzuweisen hat. Aber er steht in seinen Reden dennoch weit hinter Demosthenes zurück; er hat nicht den sittlichen Ernst des hellenischen Rhetors, und deshalb auch nicht die Kraft der Überzeugung. Der Ton, der in seinen Reden herrscht, ist zwar leidenschaftlich bewegt und spielt mit allen möglichen Empfindungen, aber der Inhalt derselben entspricht nicht dem reichen Aufwand von Pathos und Witz. So entbehren seine Reden im Grunde genommen der künstlerischen Einheit; Ton und Inhalt decken sich nicht völlig. Wo die alten griechischen Rhetoren mit der vollen Kraft sittlicher Überzeugung auf ihren Gegenstand losgehen, da läßt Cicero die Blasen einer prunkvoll schillernden Rhetorik aufsteigen. Während Demosthenes immer die Zukunft und das Schicksal seines Volkes im Auge hat, begnügt sich Cicero mit rhetorischen Siegen und augenblicklichen Erfolgen, durch welche er die Stimmung zu beeinflussen und die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen versteht. Demosthenes ist zornig, Cicero heftig; aber selbst im Zorn behält

Demosthenes immer noch das Maß, während Cicero sich zu Übertreibungen versteigt. Auf der andern Seite besitzt er aber wiederum Vorzüge, welche Demosthenes abgehen: er hat eine wunderbare Kraft, die Ideen der Zeit in seinen Ausführungen zu verkörpern, eine wirksame Ironie, die sein Wort beflügelt, und einen hinreißenden Schwung. Seine Perioden sind künstlerische Prachtstücke und seine Reden Kunstwerke in der Tendenz wie in der Ausführung. Wir besitzen von denselben 57 vollständig und 20 in Fragmenten.

Alle politischen Stimmungen seiner Zeit kommen in diesen Reden zum Ausdruck; er verschmäht kein Mittel, um seine Wirkungen auf das Volksgefühl zu erreichen, weder die Liebe noch den Haß, weder die Gnade der Herrschergewalt noch den Trotz der republikanischen Gefühle. Das strenge Recht des Gesetzes und das natürliche Billigkeitsgefühl, Mitleid und Wohlwollen, Freundschaft und Vorurteil, Bitten, Beschwörungen, Schmeichelei, Drohung und Rührung — alle diese Stimmungen weiß er in seinen Zuhörern zu erwecken oder er setzt sie voraus, um auf sie seine Verteidigung oder seinen Angriff zu gründen. Es ist aber immer ein durchaus persönlicher Standpunkt, von dem er ausgeht und den er mit Geistesgegenwart und Selbstvertrauen zu vertreten weiß.

Derselbe Zug geht auch durch seine Schriften, die sich über verschiedene Gebiete erstrecken. Cicero führte einen sehr umfangreichen Briefwechsel, der für die Kenntnis der inneren Angelegenheiten Roms und für seinen viel angefochtenen persönlichen Charakter sehr wichtig ist; außerdem hat er eine Reihe philosophischer Schriften verfaßt, von welchen die „Über den Staat" (De republica), die „Von der Natur der Götter" (De natura deorum) und endlich die „Von den Pflichten" (De officiis) die berühmtesten sind. Außerdem hat er sich auch auf poetischem Gebiet und als Theoretiker der Beredsamkeit mit Glück versucht. Seine Theorie beruht allerdings auf griechischen Quellen, aber sie geht über die Vorbilder hinaus und gelangt dazu, ein eignes System römischer Beredsamkeit aufzustellen. Cicero entwickelte sich erst als Schriftsteller, nachdem er vom politischen Schauplatz abgetreten war; sein Wissen und sein Schaffen war ein encyklopädisches. Er war es, der zuerst den sachlichen Gehalt der griechischen Philosophie auf römischem Boden heimisch machte. Seine philosophischen Studien hat er zu Athen und Rhodus gemacht; der Epikuräer Phädros und der Akademiker Philon waren seine Lehrer. Aber erst in seinen letzten Lebensjahren kehrte er zu der Beschäftigung mit der Philosophie zurück. Auf diesem Gebiet ist er natürlich, wie er selbst eingesteht, von seinen griechischen Quellen abhängig; aber er hat sich keinem bestimmten System angeschlossen: er ist bald Skeptiker, bald Anhänger Epikurs. Das wichtigste Problem der Ethik liegt für ihn in der Frage, ob die Tugend an und für sich zur Glückseligkeit ausreiche. Er ist gern geneigt, mit den Stoikern diese Frage zu bejahen, dann aber auch tadelt er wiederum sich selbst, daß er über die Kraft der Tugend nicht nach dem Wesen der Tugend, sondern nach der menschlichen Weichlichkeit urteile. Er hat also kein bestimmtes philosophisches System aufgestellt, sondern aus allen vorhandenen das nach seinem Urteil beste und wahre sich ausgewählt. Er ist mithin der erste Eklektiker, indem er die griechischen Lehren der Philosophie zusammenstellte; aber erst später

ist der Eklekticismus, der ein Symptom erschöpfter Spekulationskraft ist, zu einem bestimmten System vereinigt worden. Cicero selbst ist auch in seiner Auffassung der spekulativen Ideen völlig subjektiv. Seine Philosophie hat einen populären Anstrich; er ist da am ansprechendsten, wo er den allgemeinen Inhalt des sittlichen Bewußtseins in schöner und pathetischer Sprache darlegt. Der Gedanke der sittlichen Gemeinschaft ist nie vor ihm so schön auseinandergesetzt worden, und die Idee von der Würde und Bedeutung des menschlichen Geistes hat keinen begeistertern Lobredner in alter Zeit gehabt, als Cicero. Nicht sein geringstes Verdienst war die Art und Weise seiner Behandlung der lateinischen Sprache; er hat ihr Bestimmtheit und Mustergültigkeit verliehen, er hat ihr eine eigne Terminologie geschaffen und verdient so mit Recht den Titel eines Meisters der römischen Prosa. Durch die Wirksamkeit zweier Männer wie Cäsar und Cicero trat die römische Prosa in ihr klassisches Zeitalter ein, welches dem der Poesie also voraufgeht. Aber Cicero ist für die Geschichte der römischen Poesie doch wiederum genau so wichtig, wie Plato für die der griechischen Dichtung. Er hat seiner Prosa einen poetischen Gehalt und einen rhetorischen Charakter verliehen. Sein abgerundeter, wohlgemessener Periodenbau, die Rücksicht auf den Wohllaut und Klang des Wortes, die Klarheit der Darstellung mußten auch der Poesie zu gute kommen. Poesie und Prosa haben eigentlich in Rom nie zu gleicher Zeit geblüht; die eine löste gewöhnlich die andere ab. Als im Augusteischen Zeitalter die Poesie in Virgil, Horaz und Ovid zur höchsten Entfaltung gelangte, war die Beredsamkeit schon verfallen und die Kraft der Prosa erschöpft, und die Geschichtschreibung hatte nur noch einen namhaften Vertreter aufzuweisen.

In ihrer Entwickelungsgeschichte seit Cäsar treten namentlich zwei Historiker hervor: Cornelius Nepos und Sallustius Crispus. Während von den Schriften des Cornelius Nepos nur noch dürftige Bruchstücke vorhanden sind: Biographien griechischer Feldherren, besitzen wir von Sallust, der zuerst die historische Kunst in der römischen Prosa entwickelt hat, zwei Geschichtswerke über den „Jugurthischen Krieg“ (Bellum Jugurthinum) und über die „Catilinarische Verschwörung“ (Bellum Catilinarium), die durch ihre anschaulichen Schilderungen, durch die Treue und Detailkenntnis ebenso anziehend wie belehrend sind. In der Kraft der Charakteristik ist Sallust selten übertroffen worden. Sein psychologischer Scharfblick und seine männliche Gesinnung blickt überall durch, er schildert sein erschlafftes Zeitalter mit strenger Wahrhaftigkeit und weist seine Zeitgenossen beständig auf die männliche Tugend (virtus) der alten Römer hin. Sein Vorbild war sicher Thukydides, dem er in der Herrschaft über den geschichtlichen Stoff wohl zu vergleichen ist. Aber seine Wahrhaftigkeit und seine sittlichen Grundsätze sind oft angefochten worden. Nur der Ruhm ist ihm verblieben, die Methode der Geschichtschreibung zuerst als Kunst behandelt zu haben. Während Sallust die sittliche Wirkung erstrebt, ist es seinem Nachfolger in der klassischen Periode, Titus Livius, rein um die ästhetische Wirkung zu thun. Er trat zuerst mit einem großen Werk über die ganze römische Geschichte auf, von Aeneas' Ankunft bis gegen den Anfang der christlichen Zeitrechnung. Dieses Werk schrieb er in 142 Büchern, von welchen jedoch bloß 135 vollständig erhalten sind.

Unter der Regierung des Augustus, welche dem Lande lange Ruhe gab, fand der Historiker die beschauliche Muße, ein solches Werk zu vollenden; die Stimmung der Zeit gestattete einen objektiven Rückblick auf die vorhergegangene Entwickelung. Die Republik war allerdings fast vergessen, aber das Gefühl römischer Größe und römischen Bürgersinns war doch noch lebendig in den Gemütern. Livius verfolgt den Zweck, seiner Zeit einen Spiegel ihrer Fehler und Thorheiten vorzuhalten. Er hat also, wie fast alle Römer, in seiner Geschichtschreibung eine praktische Tendenz. Gegenüber den frühern Historikern hat er den Vorzug, daß er bereits das historische Material zu einer festen Gestalt abzurunden beginnt, daß er die ältern Zeiten plastisch und verständlich darzustellen weiß. Es fehlt ihm freilich noch der weite geschichtliche Blick, und er geht bei seinen Urteilen nicht selten in die Irre. So ist er gegen die großen Schriftsteller seiner eignen Nation oft ungerecht; er hat kein politisches Verständnis für die Kunst des Staatsmannes und des Feldherrn. Dieses Verständnis fehlt auch seinen Zeitgenossen, welche die Universalgeschichte oder einzelne Partien der römischen Geschichte darzustellen versuchten. Am wenigsten konnte man natürlich ein solches Urteil von den offiziellen Quellen, den Akten des Senats und des Volkes, die schon Julius Cäsar eingerichtet hat und die eigentlich die ältesten Zeitungen bildeten, erwarten. Erst unter Augustus wurde die Veröffentlichung der Senatsverhandlungen untersagt, und dieselben wurden fortan lediglich in das Archiv gelegt. Unter dem folgenden Kaiser, unter Tiberius, erklärte bereits ein Minister, man müsse die Geheimnisse des kaiserlichen Hauses, die Maßregeln der Geheimräte, die Dienstleistungen des Militärs nicht an die große Glocke hängen und nicht die Regierungskraft lähmen, indem alles an den Senat gebracht würde. „Ein tüchtiges Regiment bestehe darin, daß einer der Herr sei und man wisse, an wen man sich zu halten habe.“ So blieben die Römer in der Folge auch auf dem Gebiete der Geschichtschreibung weit hinter den Griechen zurück.

Die nachklassische Periode.

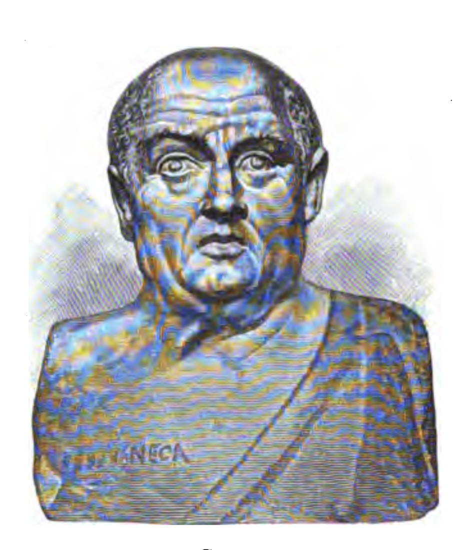
Die dritte Periode der römischen Litteratur, welche man früher das Zeitalter der „silbernen Latinität“ zu nennen und in verschiedene kleine Perioden zu teilen pflegte, erstreckt sich von der Regierungszeit des Tiberius bis zur Teilung des römischen Reichs. In ihrer ersten Hälfte ist die Litteratur noch reich an geistigem Gehalt und an formeller Schönheit. Erst später, mit dem verfallenden römischen Weltreich, geht auch sie ihrem Untergang entgegen. Das charakteristische Element dieser Litteraturperiode ist die Rhetorik der Schule, welche fast allen Erzeugnissen in Poesie und Prosa ihr eigentümliches Gepräge verleiht. Zwei Momente kommen hinzu, welche besondere Beachtung verdienen: Es macht sich zunächst die Romanisierung des Westens auch in der Litteratur fühlbar; die eroberten Provinzen, Gallien und Spanien namentlich, fangen an, die versiegende Kraft Roms durch Zuführung frischer Talente zu ergänzen. Sodann bildet sich eine eigentümliche Sprache für das altertümliche, vorciceronianische Latein aus, die dem Stil ein mosaikartiges Ansehen giebt. Die Beredsamkeit leidet unter dem Einfluß, den die Beschränkung des öffentlichen Lebens nach sich zieht, die Kunst

sinkt zur Manier herab und die feinere Geistesbildung wird durch den Verfall der Sitten in Rom zurückgedrängt. Von einem lebendigen Leben des Litteraturgeistes ist in dieser ganzen Periode kaum mehr die Rede. Das freie Wort ist gefesselt und der Zauber, den die patriotische Idee unter den Römern hatte, gebrochen. Es beginnt eine Zeit des Despotismus, der Knechtung, des Cäsarenwahnsinns, die bleischwer auf die ermattete und ermüdete römische Welt drückt. In einer solchen Zeit konnte der Geist der Sophistik seine Triumphe feiern. Und diese Sophistik unterschied sich nicht zu ihrem Vorteil von der Beredsamkeit und Philosophie der alten Sophisten; es fehlte ihr der kernhafte Sinn für echte Tugend und Freiheit, sie ging nur auf das Wohlgefallen und den Zeitvertreib ihrer Hörer aus. Ihr einziger Grundsatz war, daß es Grundsätze in der Welt überhaupt nicht gebe, und daß alles nur auf einer schönen Form und einer glücklichen Darstellung beruhe. Alles übrige behandelte sie nach den besonderen Umständen und Zeitverhältnissen. Das Geistesleben der Nation, ihre glorreiche Vergangenheit, die große Weltanschauung der Dichter, Historiker und Redner der klassischen Periode, diente diesen Sophisten nur zu einem kaleidoskopischen Spielwerk ihres Witzes; sie behandelten den gesamten Stoff des Denkens und Wirkens wie weichen Thon, den sie je nach der Laune und der augenblicklichen Zeitstimmung hin und her kneteten. Die Ideen von Vaterland und Familie, die früher so hohe Geltung im römischen Leben gehabt hatten, wurden nun wertlose Münze; der Egoismus wurde die Triebfeder des Lebens und geistigen Schaffens einer Epoche, die nicht mehr Bürger, sondern (seit dem Regierungsanfang des Tiberius, 14 n. Chr.) nur noch Unterthanen kannte.

Einer solchen Epoche mußte dieser feile, buntschillernde und glitzernde sophistische Geist, der die alte kernhafte lateinische Sprache in Schaum auflöste, durchaus entsprechen. Ihre Sprache ist blumenreich, prächtig, farbig und anziehend, aber marmorkalt, herzlos und frostig. Sie findet ihren getreuesten Ausdruck in den Historikern und Philosophen dieses Zeitraums. Der Geist der „Wohlredenheit", d. h. der Kunst gewandt zu reden und zu schreiben, wurde hauptsächlich ausgebildet, die alten klassischen Muster mit ihrer Würde, Einfachheit und Erhabenheit traten vor diesem Geist zurück. „Gesuchte Ausdrucksweise, ungewöhnliche, pikante und überraschende oder poetische Wendungen, fernliegende Bilder und Gedanken, scheinbare Widersprüche, Wortspiele, Übertreibungen und starkes Auftragen der Farben charakterisieren diesen Stil, während zugleich Provinzialismen und Vulgärsprache ihre Bedeutung für die Schriftsprache bereits fühlbar machen." Diese Art wird nun in den verschiedenen Zweigen der Litteratur je nach ihrem Charakter fühlbar; bei allen aber tritt die Pflege der Manier und an Stelle der ruhigen Kraft, der Energie der Gesinnung, das hohle Pathos hervor.

Als die glänzendste Erscheinung in der Prosalitteratur tritt der jüngere Lucius Annäus Seneca (4 v. — 65 n. Chr.) auf; er ist zugleich Tragödiendichter, obwohl dies später wiederholt angezweifelt wurde, Satiriker, wissenschaftlicher Schriftsteller und Philosoph. Mit gleicher Leichtigkeit und Eleganz schrieb er Werke über Philosophie und Naturwissenschaften, Briefe und Dichtungen. Er ist immer klar, lebendig und geistreich, voll interessanter Gedanken und feiner Wendungen; seine

Sprache gebietet über alle Mittel der Rhetorik, er hat einen scharfen Blick für die Erfordernisse des wirklichen Lebens; aber er ist doch mehr glänzend als gründlich, mehr geistvoll als wahr, mehr pikant als originell. Von den zehn Tragödien, welche ihm — mit Recht oder Unrecht — zugeschrieben werden, sind höchstens „Die Trojanerinnen“ und „Herkules auf dem Öta“ bemerkenswert, das letztere Stück namentlich dadurch, daß in demselben Anklänge an spätere religiöse Ideen sich vorfinden. Die Welt sollte im Herkules auch einen Gott sterben sehen; der Opfertod dieses Gottes ist der Grundgedanke der Tragödie. Es waren wohl bereits damals dunkle Nachrichten über die christliche Lehre nach Rom gedrungen, und es scheint, daß diese Tragödie unter ihrem Einfluß entstanden ist. Auch eine Menippeische Satire existiert von Seneca auf den Kaiser Claudius, welcher den Philosophen auf acht Jahre nach Corsika verbannt hatte. Später wurde er der Lehrer und Erzieher Neros. Schließlich erlag er aber doch dem Ansturm seiner Feinde, so daß ihn der Kaiser zum Tode verurteilte.



Seneca.
Von einer Doppelherme: Sokrates und Seneca.
Berlin, Königl. Mus. (Arch. Ztg. 1880.)

Von größerer Bedeutung als seine poetischen sind seine moralischen und naturwissenschaftlichen Werke; er gehörte zu den Stoikern und war sicher der bedeutendste Vertreter dieser philosophischen Schule unter den Römern. Seine moralphilosophischen Schriften faßt man mit geringen Ausnahmen gewöhnlich unter dem Namen „Dialoge“ zusammen; von besonderer Bedeutung sind die Briefe an Lucilius und die Trostbriefe an seine Mutter Helvia, an Martia und an Polybius. Seneca stellt die Ethik in den Vordergrund, aber es beschäftigt ihn nicht das Wesen der Tugend an sich, sondern er will seine entarteten Zeitgenossen für sie erziehen. Seine Lehre hat einen wesentlich religiösen Charakter und nähert sich schon in bedeutsamer Weise urchristlichen Anschauungen. Er erkennt die menschliche Schwäche an, klagt wehmütig über die Verderbtheit des Volkes und über das Elend des irdischen Daseins; er preist die ewige Seligkeit und den stillen Frieden des Jenseits und kommt schließlich zu der Überzeugung, daß der Tod der Geburtstag der Ewigkeit sei. Seneca war und blieb noch bis in das späte Mittelalter einer der gelesensten Schriftsteller der römischen Litteratur. Seine philosophischen Schriften schufen ihm ein großes Ansehen; der Zwiespalt, der zwischen seinem Charakter und den in seinen Werken ausgesprochenen Ansichten sich offenbarte, hat erst in späterer Zeit dieses Ansehen erheblich geschädigt.

Unter den Autoren der Kaiserzeit ist neben ihm besonders der ältere Plinius zu nennen, der aber mehr als Sammler wie als Schriftsteller

hervorragt. Als eifriger Naturforscher fand er bekanntlich bei dem Ausbruch des Vesuv, 79 n. Chr., seinen Tod. Er war ein Mann von vielseitiger Begabung und erstaunlicher Thätigkeit; von all seinen Schriften ist aber nur seine große Encyklopädie der Naturwissenschaften (Historia naturalis) in 37 Büchern, die er aus 2000 Werken sammelte, erhalten. In dieses Werk hat Plinius alles, was die damalige Welt von Geographie, Zoologie, Botanik, Mineralogie, Medizin und auch aus der Kunstgeschichte wußte, zusammengefaßt und nach dem damals geltenden rhetorischen Geschmack behandelt. Man kann sich denken, welche Bedeutung das Werk für jene Zeit hatte. Seine historischen Schriften sind nicht erhalten; aber alles, was wir von Plinius und über ihn wissen, läßt ihn mit Recht als den gelehrtesten, vielseitigsten und fleißigsten Mann seiner Zeit gelten. Er ist für die Römer das, was Aristoteles für die Griechen war, aber freilich ohne dessen Begabung und strenge Denkweise.

Wenn nun in dieser Periode die Litteratur trotz einzelner hervorragender Geister dennoch keinen neuen Aufschwung genommen hat, so lag dies doch wohl hauptsächlich an den Zeitverhältnissen. Die Kaiser selbst hatten für die geistige Entwickelung vieles gethan, namentlich Vespasian, Trajan, Hadrian und die beiden Antonine. Aber eine gründliche und konsequente Volksbildung bestand damals nicht. Die Römer konnten als Nation allen Völkern des Altertums wohl im großen und ganzen als ein nachahmungswürdiges Beispiel gelten; durch die Volksbildung als solche haben sie nur selten und zwar da, wo es die Gunst des Geschickes mit sich brachte, gewirkt.

Nur ein Schriftsteller lebt in dieser Periode, der dem sophistischen und rhetorischen Geist gegenüber ein Mann der Gesinnung und Wahrheit ist, der nicht die Sache preisgiebt gegen das Wort und der auch in dieser herzlosen Zeit sich eine Sprache des Herzens schafft. Es ist dies der Historiker Cornelius Tacitus (ca. 54—ca. 117 n. Chr.). Er überragt alle anderen römischen Geschichtschreiber an Tiefe und Weite des historischen Blicks, an Zuverlässigkeit, an Lebendigkeit der Darstellung, an Ernst der Gesinnung. Seine Gespräche, die Biographie seines Schwiegervaters Julius Agricola kommen hierbei weniger in Betracht, wohl aber seine „Germania“, welche die Hauptquelle für unsere Kenntnis der alten Deutschen geworden, seine „Annalen“, eine chronologische Darstellung der Geschichte des römischen Kaiserreichs von dem Tode des Augustus bis zu dem des Nero, und endlich die „Historien“, eine Darstellung der selbsterlebten Zeit. Von den beiden letzten Büchern sind aber nur noch Bruchstücke erhalten. In einer trüben Zeit des Despotismus und des Sittenverfalls schrieb Tacitus als ein Mann, dem die Republik als das Ideal galt, und der die Monarchie nur wie ein notwendiges Übel ansah. Seine Werke sind die wichtigsten Quellenschriften für jene Epoche; aber er huldigt doch einer bestimmten Tendenz und ist subjektiv. Von einem sittlichen Gefühl geleitet, hat er Empfänglichkeit für alles Große und Schöne und folgt mit inniger Teilnahme der Entwickelung seines Volkes, welche ihm große Sorge bereitet. Im Rahmen einer ethnographischen Schilderung entwirft er eine Tendenzschrift, indem er das einfache Leben der Germanen dem entarteten der Römer als einen wirksamen Kontrast gegenüberstellt. Tacitus ist auch durchaus zuverlässig; nur da, wo er seine individuelle Stimmung, seine

Hoffnungen und Sorgen in die Darstellung der Zeitgeschichte hineinträgt, trübt sich sein Blick unwillkürlich; er hat keinen Glauben mehr an die Zukunft des römischen Volkes, seine Weltanschauung ist grämlich und verbittert; er möchte den alten Römerstolz mit der historischen Wahrheit verbinden, und daraus entstehen die mannigfachen Inkonsequenzen, unter welchen seine künstlerische Darstellung leidet. Er ist sehr streng gegen die Meinungen und Vorstellungen seiner Zeit und von großer Gewissenhaftigkeit in der Darstellung. Er ist ebenso redlich in seinen Urteilen wie in seinem Leben; er ist ein Kenner des Menschenherzens und sucht stets die innersten Motive aller Handlungen auf. Einen besondern Reiz gewährt seine Darstellung durch den kräftigen, gebildeten Stil und die knappe Form, in welche er eine Fülle von Gedanken zusammendrängt. Es ist wahr, was man von ihm gesagt hat: daß sich bei keinem Schriftsteller des Altertums das Bewußtsein des Stils, d. h. das bewußte Streben nach einer bestimmten Eigenart so scharf und markig ausprägt wie bei Tacitus.

Mit ihm schließt die künstlerische Behandlung der römischen Geschichte ab; die folgenden sind nur noch geistreiche Dilettanten oder gewandte Rhetoren, wie Suetonius, welcher die Biographien der Cäsaren geschrieben, oder wie Florus, der die Kriegsgeschichte der Römer von Romulus bis Augustus darzustellen versuchte.

Wie mit der Geschichtschreibung, so ging es auch mit der Beredsamkeit im silbernen und ehernen Zeitalter abwärts. Tacitus selbst hat in einem Dialog über die Redner eine Schilderung dieses Verfalls und seiner Ursachen gegeben. Er behauptet, daß die Jugend arbeitsscheu, die Eltern gleichgültig, die Lehrer unwissend geworden seien. Die Erziehung werde vernachlässigt, die gute alte Sitte gerate in Vergessenheit; die Rhetoren verständen nichts mehr von Rechtskunde oder von der Philosophie, sondern vergeudeten ihre Zeit und Kraft mit leeren dialektischen Kunststücken. Auch stehe den Rhetoren nicht mehr ein so weites Gebiet der Wirksamkeit offen wie in alter Zeit. Den wahren Grund konnte natürlich auch Tacitus nicht hervorheben: An die Stelle der alten Freiheit war ein neuer Despotismus getreten, der auch das freie Wort knebelte und hervorragenden Rednern keine Bethätigung mehr im öffentlichen Leben gewährte. Unter den Rednern der Kaiserzeit ist der ältere Seneca bereits genannt worden; aber alle Rhetoren hat doch Fabius Quintilianus überragt. Er gründete in Rom eine große Rhetorenschule und trat mit einem Werk über Rhetorik in zwölf Büchern auf, das feinen Geschmack und sicheres Urteil beweist, das einfach in der Empfindung wie in der Darstellung ist, und in welchem Quintilian sich hauptsächlich gegen die durch Seneca in Rom herrschend gewordene litterarische Manier wendet. Mit großem Nachdruck empfiehlt er, zu den alten klassischen Mustern, hauptsächlich zu Cicero, zurückzukehren. Der Redner ist ihm vor allem ein sittlich guter Mensch, der seine Pflicht im Staat zu erfüllen habe. Einen besondern Haß hegt er gegen die Sophisten, wie überhaupt gegen alle Philosophen, deren Gesinnungen, Lebensansichten und Grundsätze ihm sehr fragwürdig erscheinen mußten. Sein gesunder Sinn sträubte sich gegen die Betrachtungsweise, welche die Sophisten und Rhetoren der spätern Zeit in Rom eingeführt hatten. Indem er der Jugend die Lektüre hervorragender Schriftsteller empfahl, hat er selbst eine Art antiker Litteraturgeschichte geliefert, welche für die Folgezeit

sehr wichtig wurde. Aber auch Quintilian konnte mit seinem Werk den Verfall der Beredsamkeit nicht aufhalten. Schon Plinius der Jüngere, der Neffe des alten, der den römischen Kaisern Nerva und Trajan sehr nahe stand, verfügte zwar über eine sehr gewandte und glatte Form, aber in seinen öffentlichen Reden, vor allem in seiner Lobrede auf Trajan, trat das Haschen nach geistreichen, gesuchten und blumigen Wendungen in den Vordergrund, welches schließlich immer mehr in hohles Pathos ausartete. Plinius ist besonders durch seine Briefe bekannt, die ihm eine hohe Stellung in der römischen Litteratur anweisen. Es sind neun Briefe, die zwischen 97 und 108 n. Chr. herausgegeben wurden, und sein Briefwechsel mit Trajan. Dieser ist hauptsächlich wegen des die Christen betreffenden Teils von besonderem Werte. Er erstattet darin als Statthalter von Bithynien über die Christen in seiner Provinz einen interessanten Bericht. Nur ein hervorragender Redner erstand noch im zweiten Jahrhundert: der Afrikaner Cornelius Fronto unter Hadrian. Auf dem Gebiete der römischen Prosa vollzog sich zu jener Zeit eine eigentümliche Wandlung. Die Afrikaner traten an die Spitze der Bewegung mit einer durch lokale und klimatische, wie durch nationale Motive eigentümlich ausgeprägten Abart des lateinischen Idioms, der sogen. „afrikanischen Latinität“. Cornelius Fronto war ihr hervorragendster Vertreter; sein Streben ist ein archaistisches, er möchte das Altertum wieder zu Ehren bringen. Diesen Versuch macht er in seinen Reden und Briefen, deren wirkliche Bedeutung aber nur eine sehr geringe ist.

Während so die prosaische Litteratur immer mehr verkümmerte, zog sich der römische Geist in voller Stärke immer mehr auf das Gebiet der Rechtswissenschaft zurück, der einzigen, die noch eine politische Bedeutung hatte. Das klassische Zeitalter der Jurisprudenz fällt in diese Periode, in welcher die Überlieferungen der Vergangenheit mit Geist und Scharfsinn nach den Erfordernissen der Gegenwart weiter gebildet wurden; und auch in der sprachlichen Darstellung blieben die juristischen Schriftsteller die Vertreter eines reinern und bessern Geschmacks. Die einflußreichsten unter ihnen waren Salvius Julianus und der aus dem griechischen Osten gebürtige Gajus, dessen Institutionen die Grundlage des römischen Rechts geworden sind. Neben ihm erlangten noch drei klassische Juristen der nächsten Folgezeit eine ansehnliche Bedeutung auf diesem Gebiet: Papinianus, Ulpianus und Julius Paulus. Aber mit diesen juristischen Schriftstellern war die schöpferische Kraft zu Ende, und alle späteren Rechtsgelehrten lebten nur von den Arbeiten der voraufgegangenen Periode. Der Verfall des Geschmacks und der Sprache der römischen Welt zeigte sich auf allen Gebieten der Wissenschaft und Dichtung; die römische Litteratur ging immer mehr in die griechische auf, welche in jener Periode noch einen Johannistrieb erlebte. Die „modernen Sophisten,“ deren Vorträge eigentlich nur oratorische Konzerte waren, und bei welchen das schauspielerische Moment den philosophischen Gehalt völlig verdrängte, gewannen das Übergewicht. Sie durchzogen als reisende Virtuosen die ganze römisch-griechische Welt und beherrschten alle Studiensitze der Kaiserzeit, in Athen wie in Smyrna, in Alexandria und anderen hervorragenden Sammelpunkten der Wissenschaft. Die Akademie in Athen, welche damals einen neuen Aufschwung nahm, schuf einen

eignen Lehrstuhl für Sophistik, welche schließlich alles philosophische Streben in den Hintergrund drängte. Die Richtung Epikurs, ebenso wie die stoische, hatte zwar noch ihre Anhänger; aber die Art und Weise, wie man ihre Lehren auszulegen und ihre ethischen Prinzipien in die Wirklichkeit umzusetzen suchte, war sehr verschieden von der der Begründer dieser philosophischen Ideen. Die Dichter gehörten meist der stoischen Richtung an; Seneca war ein Stoiker, und auch der Kaiser Marc Aurel hatte eine besondere Vorliebe für diese Richtung. In seinen griechisch geschriebenen „Selbstbetrachtungen" giebt er diesen Ideen Form und Gehalt. Er war ein Mann von großer Reinheit des Charakters und echtem Seelenadel; das Glück freilich, welches er seinen Völkern schaffen wollte, konnte er ihnen in Wirklichkeit nicht spenden, weil die Zerrüttung des römischen Lebens bereits zu weit vorgeschritten war. Seine „Selbstbetrachtungen" zeigen ihn als eine edle Natur, die sich aufrichtig mit allen Fragen der Philosophie und der Religion auseinandersetzt, ohne mit seinen Zweifeln ins Reine kommen zu können. Wie Marc Aurel, so schrieben auch Epiktet, unter dessen Einfluß der philosophierende Kaiser stand, und der Philosoph Sextius, der die stoische Richtung mit der cynischen zu vereinigen suchte, in griechischer Sprache. Die Schule des Sextius, die zunächst einen mächtigen Einfluß ausübte, erlosch aber bald nach ihrem Beginn. In all diesen philosophischen Bestrebungen tritt die Absicht deutlich hervor, für die neu aufgetauchten Fragen und Rätsel des Glaubens eine Lösung zu finden. Die sittliche Tüchtigkeit, die Seelenstärke, die Unabhängigkeit von allen äußeren Elementen sind der Hauptinhalt der Lehren; die Tugend gilt ihnen als ein Ideal, welches dem Menschen wohl erreichbar sei, und der Weise müsse durchs Leben gehen, gegen alle Wechselfälle des Geschicks eben durch diese Tugend gerüstet, „gleichwie ein wohlgeordnetes Heer in der Nähe des Feindes." Dem philosophischen Marc Aurel mochte wohl das Ideal Platos: „Der beste Staat sei der, wo die Könige Philosophen oder die Philosophen Könige seien," vorschweben. Aber dasselbe zu erfüllen hatte er weder die Kraft noch auch den ernstlichen Willen.

Der letzte Philosoph auf römischem Boden, der allerdings bereits ein halbes Jahrtausend später (unter dem Ostgotenkönig Theodorich) auftrat, der aber doch noch in diesen Kreis gehört, weil seine Weltanschauung ganz von der Antike erfüllt ist, war Boëthius. In seinem Hauptwerk „Über den Trost der Philosophie" (De consolatione philosophiae) sucht er eine Vermittelung zwischen den Ideen des Plato und des Aristoteles herbeizuführen. Er verfolgt wie alle späteren ausschließlich einen didaktischen Zweck: das von den alten Philosophen Erforschte in einer leicht verständlichen Form zu überliefern. Hauptsächlich durch ihn wurde die Lehre des Aristoteles dem Mittelalter überliefert; sein Werk besteht abwechselnd aus Prosa und Versen und beruht auf dem Gedanken, daß alles, was dem Menschen in diesem Leben widerfahren möge, ihm nach Gottes Absicht doch zum Heile gereiche. Deshalb müssen wir auf Gott hoffen und an ihn unsere Bitten richten. Man sieht, es sind dies bereits christliche Ideen, ohne daß in den philosophischen Schriften des Boëthius sich etwas vom Christentum vorfände; sie atmen noch den Geist der griechischen Philosophie, der auf römischem Boden bereits untergegangen war. Die fortgeschrittene Lebensanschauung hatte aber den alten Heidenglauben längst untergraben, und auch die Philosophie vermochte ihm kein Obdach

mehr zu gewähren; man sehnte sich nach einer neuen Offenbarung, nach einem lebendigen Wissen, und eine starke Erregung bemächtigte sich aller denkenden Geister.

In einer solchen Zeit hatte natürlich die Satire ihren freisten Spielraum; der Zweifel und der Spott waren ihre mächtigsten Waffen, die sie gegen die Verteidiger des alten Götterglaubens, gegen die Wahrsager und Gaukler gebrauchte. Dieser Spott ging oft bis zu frecher Ausgelassenheit, aber er reinigte doch die dunstgeschwängerte Atmosphäre und ebnete den Boden für ein großes, neues Lebenselement, welches bald in die Erscheinung treten sollte.

Die Poesie selbst erlebte nur einmal noch im Neronischen Zeitalter einen erheblichen Aufschwung. Der Kaiser hatte eine besondere Vorliebe für die Dichtkunst, und sein eignes Beispiel gab den Anstoß zu einer lebhaften Produktion, in welcher aber, gleichwie in der Prosa, doch die Rhetorik, das Pathos vorherrschte. In jener Zeit entstanden die Tragödien des Seneca, von welchen bereits die Rede war; damals trat auch Annäus Lucanus auf, der einzige Epiker dieses Zeitalters, ein Neffe des Philosophen Seneca. Er hatte das Unglück, die Eifersucht des kaiserlichen Rivalen zu erregen, und starb, zum Tode verurteilt, im sechsundzwanzigsten Lebensjahr. Sein Epos „Pharsalia“ schildert den Bürgerkrieg zwischen Pompejus und Cäsar, der durch die Schlacht bei Pharsalus entschieden wurde, bis zur Einschließung Cäsars in Alexandria. Es ist eine Verherrlichung der republikanischen Idee; Pompejus ist der Held und Cäsar erscheint als der Feind der Freiheit. Sein früher Tod ließ das Talent des Lucanus nicht zur Reife gelangen. Neben ihm ist nur noch Valerius Flaccus aus Patavium zu erwähnen, der in seiner „Argonautenfahrt“ (Argonautica) nach dem Vorbild des Alexandriners Apollonios von Rhodus ein Epos schuf, in dem manche treffliche Schilderung enthalten ist. Wie auf dem Gebiete des Epos und des Dramas, so erlosch nun auch die schöpferische Kraft auf dem Gebiete der didaktischen Poesie. Nur die Fabel fand noch im Anfang der Kaiserzeit einen nennenswerten Vertreter in Phädrus, der die alten Fabeln des Aesop in lateinisches Gewand kleidete und metrisch bearbeitete. Aber nur wenige beruhen auf eigner Erfindung; der römische Geist war dem Fabulieren ja überhaupt nicht günstig, und Phädrus selbst bekennt, daß er den Stoff, den Äsop zuerst erfunden, nur in den Schmuck jambischer Verse gekleidet habe; er habe dadurch zum Lachen reizen und klugen Rat fürs Leben geben wollen. Den Kritikern, die es tadeln würden, daß in seinen Fabeln nicht bloß die Tiere, sondern auch die Bäume zu Worte kämen, gebe er zu bedenken, daß es ja eben ein Spiel der Dichtung sei und ein Spiegel des menschlichen Lebens, den die Fabel biete. Gleichwohl suchte man auch schon damals in seinen harmlosen Fabeln Anspielungen auf die Zeitereignisse, und der Dichter zog sich dadurch mancherlei Verfolgungen zu. In seinen siebenundneunzig Fabeln tritt der lehrhafte Ton stark hervor; die Nutzanwendung wird gewöhnlich am Anfang oder am Schluß der einzelnen Fabel in eine Sentenz zusammengefaßt, wie etwa in den folgenden Proben:

So hoch steht keiner, welcher nicht muß Neider scheu'n,
Weil kluger List stets offen steht der Rache Weg.

Es raubt' dem Fuchs ein Adler seine Jungen einst,
Und bringet sie zur Speise seiner Brut ins Nest.
Ihm folgt der Alte nach und bittet flehentlich
Nicht ihm, dem Armen, zu bereiten solchen Gram.
Das rührte nicht den Adler, der sich sicher wähnt.
Da raubt der Fuchs vom Altar einen Feuerbrand
Und legte rings ein Feuer um den ganzen Baum,
Dem Feinde Schmerz bereitend durch der Jungen Mord.
Der Adler, um die Seinen zu befrei'n vom Tod,
Gab flehend ihm die Kinder unversehrt zurück.

Es ist nicht zu verwundern, wenn die schuldbewußten römischen Herrscher in solchen Fabeln, wie in der vom Adler und Fuchs, Anspielungen auf ihre eignen Fehler, Thorheiten und Verbrechen zu lesen glaubten. Man kann es wohl als sicher annehmen, daß der von mächtigen Persönlichkeiten verfolgte Phädrus sein eignes Schicksal und seine Zeit in solchen Fabeln, wie etwa in der folgenden, dargestellt haben mochte:

Nie ist der Bund mit Mächtigen verläßlich,
Die Fabel hier bezeuget meinen Satz. —
Kuh, Ziege, Schaf, das stets geduldige,
Durchzogen mit dem Leu'n im Bund den Wald.
Als sie dort einen mächt'gen Hirsch erjagt
Und Teile draus gemacht, sprach so der Löwe:
„Den ersten nehm' ich, weil mein Name Löwe;
Den zweiten gebt ihr mir, weil ich so tapfer;
Der dritte fällt mir zu, weil ich der Stärkste;
Schlecht soll's dem gehn, der mir den vierten anrührt!“ —
So riß Gewaltthat ganz die Beute an sich.

Was Phädrus und andere Dichter in Idyllen, Fabeln, Epen und Dramen aber nur schüchtern anzudeuten wagten, das haben die Satiriker mit Freimut, ja mit einer in jener Zeit unerhörten Kühnheit offen und unverhohlen ausgesprochen. Sie zeigen alle dunklen Seiten des römischen Lebens, die Verschwendung und Habsucht, die Unsittlichkeit und Zügellosigkeit, die Zerrüttung aller bürgerlichen Verhältnisse in grellem Lichte. Die Satire geht ja an sich aus dem Widerstreit zwischen Ideal und Wirklichkeit hervor; ihr Bestreben ist, alle Seiten des öffentlichen Lebens einer scharfen Kritik zu unterziehen. Die Schärfe des römischen Geistes kam den Dichtern dabei zu Hilfe, und so wurde die Satire in Rom eine besondere poetische Gattung, die namentlich in der Kaiserzeit eifrig gepflegt wurde. Während Horaz die Satire noch mit heiterer Ironie handhabte, wurde sie unter den Nachfolgern zu einer furchtbaren Waffe in der Hand der Dichter. Ihr erster Vertreter in dieser Periode ist Persius Flaccus (34—62 n. Chr.); er starb in jugendlichem Alter und hinterließ nur sechs Satiren, in welchen er von der stoischen Philosophie ausgeht und gegen den sittlichen Verfall seiner Nation und die schweren Ausartungen seines Zeitalters mit der vollen Kraft eines jugendlichen Enthusiasmus, aber nicht mit gleicher dichterischer Begabung auftrat. Seine geschraubte, dunkle, hier und da trockene Sprache ersetzte nicht die Kunst der Darstellung. Erst bei einem folgenden Dichter unter Kaiser Claudius, bei Decimus Julius Juvenalis aus Aquinum (47—130 n. Chr.) gelangte die Satire zu der vollen Gewalt ihres Richteramts.

Juvenal war längere Zeit Rhetor in Rom unter den Kaisern Domitian, Nerva und Trajan; er war der Sohn eines reichen Freigelassenen und soll später auf Veranlassung eines Schauspielers Paris, dessen Zorn er erregte, verbannt worden sein. Wie es heißt, soll der achtzigjährige Greis sich darüber zu Tode gegrämt haben. Die Satiren des Juvenal unterscheiden sich von denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen durch ihre grelle Charakterschilderung und durch den strengen Ton, den sie anschlagen. Während die Satire bei Lucilius noch die Harmlosigkeit des republikanischen Bürgertums atmete, während Horaz als ein vornehmer Weltmann in der Zeit der Blüte des Kaiserreichs mit seiner Ironie die Schwächen der Zeitgenossen bespöttelte, schwang Juvenal die Geißel seiner vernichtenden Satire über ein entartetes Geschlecht. Es ist ein herber, kräftiger Ton, den er anschlägt; nichts entgeht seinem Blick; mit einer vernichtenden Schärfe rollt er die Bilder des in schreckliche Verdorbenheit gesunkenen römischen Lebens vor uns auf. Aber seine Satiren sind keine Schaustücke, wie vielfach geglaubt wird; sie sollten nicht unterhalten, sondern strafen; auch sollten sie nicht durch ihre grellen und brennenden Farben anziehen, sondern vielmehr die Guten abschrecken und warnen. Das Gemälde der römischen Welt, das uns Juvenal in den sechzehn von ihm erhaltenen Satiren vorführt, ist ein entsetzliches. Staatsmänner, Feldherren und Frauen treten darin auf, Not und Jammer, sittliche Verkommenheit und Bestechlichkeit, Luxus und Aberglaube, kurz alle Thorheiten und Laster einer innerlich zerrütteten Kultur. „Man erblickt in diesem Sittenspiegel fast die ganze Nachtseite Roms, der heimischen Bevölkerung und der in die Weltstadt einströmenden Fremden am Ausgang des ersten Jahrhunderts; die früheren und die jüngsten Zeitläufte fließen ineinander und werden nicht ängstlich unterschieden." Die Satire des Juvenal ist also eine strafende, keine scherzende; sie geht aus einem reinen Herzen hervor und hat es mit den Lastern der Menschen zu thun, während die frühere aus dem Verstande entsprungen ist und nur die Thorheiten und Irrtümer der Zeit wie der Menschen verspottete. Darum ist nichts so schlecht und so schändlich, als daß es Juvenal nicht in seine Stoffwelt aufgenommen hätte. Mit ernstem Blick sieht er in die Zeit hinein, mit seinem Senkblei prüft er die Herzen der Menschen, und streng richtet er den Wert aller Handlungen. Er ist nicht frei von Zorn und Bitterkeit; es wäre auch für einen Satiriker schwer gewesen, gleichmütig diese Sittenverderbnis mitanzusehen. Erst das Alter scheint ihn ein wenig milder gestimmt zu haben, und in seinen letzten Satiren stumpft sich der Stachel seines Spottes immer mehr ab. Juvenal hat Phantasie und Leidenschaft, aber keinen Witz; es ist ihm bitterer Ernst um die Sache, die er seinem Zeitalter gegenüber vertritt. Die Zeit der Elegien, Fabeln und der süßen Liebeslieder sei vorüber, sagt er in seiner ersten Satire; in einer Zeit, wo die Männer und die Weiber ihre Rollen tauschen, wo sein ehemaliger Barbier alle Patrizier der stolzen Roma durch seinen Luxus herausfordere und der ägyptische Sklave im Purpur stolz einherschreite, in einer solchen Zeit, so sagt Juvenal, sei es schwer, keine Satire zu schreiben. Er wolle daher das Treiben der Menschen schildern, ihr Wünschen, Fürchten und Zürnen, ihr Rennen nach Besitz, ihre Jagd nach der Lust. An reichem Stoff konnte es ihm nicht fehlen; er selbst spricht die Überzeugung aus:

Nichts mehr wird zufügen die Nachwelt unsren Sitten
Können; es werden das Gleiche nur thun und begehren die Jüngern.
Jegliches Laster ja steht auf der Spitze.

Wenn die Natur sie versagt, so schafft die Entrüstung Verse; mit dieser Sentenz verteidigt Juvenal sein Vorhaben, und entschlossen zieht er in den Kampf; er wendet sich zunächst gegen die Entartung der Männer. Über Sarmatien hinaus und über das eisige Weltmeer möchte er fliehen, um nicht die römischen Wüstlinge und Heuchler in ihrem Treiben mitansehen zu müssen. Den Erdkreis habe sich Rom unterjocht, aber was die Sieger thun, das hätten die Besiegten nie gekannt, ja kaum geahnt. Der junge Zalates aus Armenien sei in Rom erst zum Wüstling geworden ...

Was der Verkehr nicht thut! denn er war als Geißel gekommen;
Menschen ja werden sie hier! wenn nur eine längere Zeit sie
Weilen in unserer Stadt, nicht wird ein Bewunderer fehlen;
Bald schickt man Hosen hin und Messerchen, Zügel und Peitsche,
Und so bringen sie nach Artaxata römische Sitten.

In seiner nächsten Satire schildert Juvenal die Beschwerden des großstädtischen Lebens; sein Freund Umbricius will, um den Gefahren der Hauptstadt auszuweichen, Rom verlassen und sich in dem stillen Cumä sein Häuschen bauen. In Rom, so erklärt er, könnten es doch nur solche Leute zu etwas bringen, die sich mit ehrlosen Beschäftigungen abgeben. Was soll ich in Rom — so läßt der Dichter seinen Umbricius sprechen —

Da die ehrbaren Künste zu Rom jetzt
Nicht mehr förderlich sind, nicht Lohn für die Mühen man findet,
Heute geringer das Gut, als gestern wurde und morgen
Wieder vom wen'gen was abgeht: drum wollen wir dorthin
Ziehen, wo Dädalus einst abnahm die ermüdeten Flügel.
— — — — — — — — — — — — — — —
Was soll ich zu Rom? Nicht weiß ich zu lügen, ich kann nicht
Preisen ein Buch, das schlecht, und mir ausbitten; ich kenne
Nicht der Gestirne Verlauf, und den Tod von dem Vater versprechen
Kann und will ich nicht; nie hab' ich des giftigen Frosches
Därme beschaut. Zu besorgen, was schickt und bestellet der Buhle,
Möge ein andrer verstehen. Nicht dienen will ich dem Spitzbub'.
Wer ist denn jetzt beliebt? Mitschuldige einzig, in denen
Stürmet die glühende Brust von dem stets zu verschweigenden Frevel.

Aber am meisten verscheucht ihn das Treiben der eingewanderten Griechen aus Rom. Er kann es nicht ertragen, daß Rom griechisch geworden. Schnell sei ihr Verstand, heillos ihre Frechheit, geläufig ihr Mundwerk. Als Rhetoren und Philosophen, als Propheten und Magier, als Feldmesser und Maler, als Ärzte und Seiltänzer hatten sich die Griechen in Rom eingenistet: „alles versteht solch ein hungriges Griechlein, es steigt, wenn man es ihn heißt, in den Himmel.“ Es sei eine wahre Komödiantennation. Als die Schlimmsten erscheinen ihm die griechischen Philosophen; gegen sie komme kein Römer auf. Aber freilich, die Römer seien nicht viel besser, und wenn schwaches Vermögen dem Talent entgegensteht, so könne man in Rom nichts erreichen. Es sei dort alles so schrecklich teuer, und die meisten lebten nur in prunkender Armut ...

Hier, wo hoch uns kommt eine ärmliche Wohnung, und hoch uns
Kommt für Sklaven die Kost, und hoch eine einfache Mahlzeit.
Schand' ist's, speist man von irdnem Geschirr, was keiner für schimpflich
Hielte, wenn plötzlich er käm' an den Tisch der Sabeller und Marser
Und sich begnügte daselbst mit dem gröbern blauen Kapuzrock...
Über die Kräfte hinaus geht hier man im Putze, man thut ein
Wenig zu viel, nimmt's aus andrer Kasten zuweilen.
Dies ist allen gemein, daß in vornehmthuender Armut
Jeglicher lebt. Was soll ich dich hinhalten? Zu Rom wird
Alles bezahlt!

In seiner vierten Satire entwirft Juvenal ein merkwürdiges Bild der Schmeichler, die um den Kaiser Domitian in dessen Palaste sich sammeln. Von einem dieser vielen Emporkömmlinge, von Crispinus, geht Juvenal aus; es ist das eben jener ägyptische Sklave, den er bereits in seiner ersten Satire geschildert, und der in seiner grenzenlosen Verschwendung einst eine Seebarbe als Nebengericht für 6000 Sesterzien gekauft habe. So habe ein Fischer einst dem Domitian eine ungeheure Seebutte aus Ancona gebracht, aber es habe sich keine Schüssel gefunden, die für diesen Fisch, einen der kostbarsten des Mittelmeers, groß genug gewesen wäre. Da wurden die Räte des Kaisers zu einer Kabinettsversammlung berufen; der Dichter stellt sie uns einzeln vor, mit all ihren Tugenden und Lastern. Ihnen wird nun die Frage vorgelegt, ob der Fisch zerschnitten werden solle. Fern sei eine solche Schmach! — ruft einer von ihnen, Montanus, aus:

Man mache dem Fisch eine tiefe
Schüssel, wo schmächtiger Rand einfasset gewaltigen Umfang.
Solch eine Schüssel bedarf eines großen und raschen Prometheus.
Schafft nur Scheibe und Thon schnell her! Doch mögen von jetzt an
Töpfer in Menge dich stets ins Lager begleiten, o Cäsar!

Dieser Gedanke, der des Mannes wert war, gefiel, und seine Meinung ging durch. Mit einem Ausfall auf den „erhabenen Monarchen“ schließt Juvenal:

O hätt' er allein auf ähnliche Possen die ganze
Zeit des Entsetzens verwandt, wo der Stadt er erhabene, hehre
Seelen entriß mit Gewalt, nicht Strafe und Rache befürchtend!
Aber er fiel erst, als er sich furchtbar machte dem Pöbel;
Dies brach jenem den Hals, der troff von der Lamier Blute.

Der ganze Unwille des Dichters über die Tyrannei des Domitian spricht sich in dieser Satire aus. In seiner fünften Satire schildert Juvenal die unwürdige Behandlung, welche sich arme Klienten von dem Hochmut reicher Patrone gefallen lassen müßten. Der reiche Virro hat den armen Trebius zu Tische geladen, und Juvenal entwirft nun das Bild eines solchen Mahles, bei dem der Herr die köstlichsten Speisen und besten Weine genießt, während dem armen Gaste verdorbene Weine und gewöhnliches Wasser vorgesetzt werden. Schließlich muß der arme Trebius noch zusehen, wie der reiche Gastgeber eine fette Gänseleber, ein Huhn, so groß wie eine Gans und ein Wildschwein mit Trüffeln verzehrt, ohne daß für ihn auch nur ein Bissen abfällt. Und das alles thut Virro nicht etwa, um zu sparen, sondern nur, um den armen Klienten zu peinigen:

Ja wisse, daß drum nur
Alles geschieht, daß dir ausströme in Thränen der Ingrimm,
Daß du knirschest in Wut, aufbeißest mit mächtigem Backzahn,

Du scheinst frei dir zu sein und Gast an dem Tisch des Gebieters;
Doch denkt jener, dich habe der Duft von der Küche verlocket —
Und nicht irrt er.

Wenn du alles ertragen kannst, dann mußt du es auch, das ist die Moral der Satire. Die sechste Satire des Juvenal, welche das Verderben der römischen Frauenwelt in grellen Farben schildert, ist die berühmteste. Es ist ein grauenvolles Bild, das der Dichter hier entwirft, und es ist in diesem Bilde viel von dem Geiste, „womit Dante sein ‚Inferno‘ dichtete, Macchiavelli seinen ‚Principe‘ schrieb und Michel Angelo sein Weltgericht malte.“ Die Satire ist in eine Warnung eingekleidet, die der Dichter an Artidius Postumus, einen römischen Lebemann, richtet, der plötzlich den Entschluß gefaßt hat, ein braves Weib sich zur Ehegenossin zu wählen. Juvenal hält dies in Rom für einen tollkühnen Entschluß; die Sittenlosigkeit und der Luxus haben die Frauen völlig verdorben. In einem bunt belebten Bilde schildert der Dichter nun alle ihre Fehler: den Aufwand, den Stolz und den Hochmut, die Nachahmung griechischer Sitten, die Sucht, den Mann zu beherrschen, die Eifersucht und Entweihung der Ehe, das Treiben mit Pantomimen, Schauspielern, Sängern und Fechtern, ihre Neuigkeitssucht, ihren Jähzorn, ihren Aberglauben. Den Beschluß des grauenvollen Bildes machen die emanzipierten Weiber und die Blaustrümpfe des alten Rom. Laßt uns den Tragikern glauben — so ruft der Dichter seinen Freunden zu — was sie alles von grausamen Weibern erzählen; er streite nicht dagegen. Auch die größten Unthaten dürften ja nicht in Erstaunen versetzen, sobald der Zorn allein zum Verbrechen treibe; unerträglich nur sei das Weib, „das ein großes Verbrechen berechnet und ausführt bei Verstande.“

Ein trauriges Los ist in einer solchen Zeit den Dichtern und den Männern von Bildung beschieden. Ihr Schicksal bildet den Inhalt der siebenten Satire des Juvenal. Zwar ist Trajan ein Beschützer der Künste und Wissenschaften, und der Dichter meint, daß Hoffnung und Förderung für die Studien einzig vom Kaiser komme. Das Volk selbst aber schätze die Dichter nicht mehr; wenn diese von ihm Unterstützung hofften, so mögen sie lieber ihre Gedichte verbrennen oder von den Motten zerfressen lassen. Die Mäcene seien längst ausgestorben, und traurig sei das Los der Dichter sowohl wie der Historiker, der Rhetoren wie der Gelehrten. Der Dichter, der etwas Großes leisten soll, meint Juvenal, dürfe nicht von Armut gequält werden, aber in seiner Zeit wolle kein Großer mehr einen armen Dichter unterstützen. Auch die achte Satire richtet sich gegen das unlautere Treiben der Vornehmen; sie ist an den jungen Ponticus gerichtet, den der Dichter ermahnt, den Tugenden seiner Ahnen nachzustreben. Denn nicht hohe Geburt, sondern nur edle Sitten und ein tüchtiger Sinn könnten den Menschen adeln. Die Großen Roms hätten das vergessen; sie haben die Provinzen schmählich zu Grunde gerichtet durch Habsucht und Ungerechtigkeit, ihr Leben sei nicht ein Muster, sondern eine Warnung für das Volk. Die Vornehmen hätten Verschwörungen angestiftet, Bürger und Sklaven dagegen das Vaterland gerettet. In der neunten Satire, welche die Form eines Gesprächs zwischen dem Dichter und einem verkommenen Klienten, Nävolus, hat, wird der Geiz der reichen Patrone und die Niederträchtigkeit der armen Klienten, die ihnen

dienen, geschildert; und in der zehnten Satire spricht der Dichter seine eigene Lebensanschauung aus, welche im wesentlichen auf den Grundsätzen der stoischen Philosophie basiert. Die Menschen, meint er, wissen selbst nicht, was ihnen frommt, und erbitten sich daher von den Göttern, was ihnen nur verderblich wird: Macht, Weisheit, Kriegsruhm, Schönheit und langes Leben. Man solle aber die Götter um nichts bitten, als um Gesundheit des Leibes und der Seele, und ihrer Fürsorge möge man alles übrige anheimstellen:

Willst Rat du vernehmen:
Stelle den Göttern anheim zu erwägen in weiser Beratung,
Was uns förderlich sei und diene zu unserer Wohlfahrt.
Statt des Erfreulichen giebt uns Passendes immer die Gottheit,
Der wir lieber, wie uns selbst, sind. Von gewaltigem Drange
Stürmischer, blinder Begier in dem Innern getrieben, erflehn wir
Eh'lichen Bund und der Kinder Geburt; doch wissen ja jene
Dieses allein, wie das Weib ausfällt und unsere Kinder.
Daß du aber dir doch was bittest und weihst der Kapelle
Opferstücke zugleich mit Geweiden des weißlichen Schweines:
Flehe dir dies: daß gesund dein Geist, und der Körper gesund sei,
Wünsche ein kräftiges Herz, das frei von dem Schrecken des Todes,
Das zu den Gütern, womit die Natur uns segnet, des Daseins
Schluß auch zählt und vermag zu ertragen ein jegliches Wehe.
Dies ist, was du selbst dir verleihn kannst: Ruhe des Lebens
Wirst nur auf dem Pfad, den die Tugend weiset, du finden.
Du hast keine Gewalt, wo die Weisheit herrschet, Fortuna:
Sie nur geben die göttliche Macht und die Stelle im Himmel.

Juvenal tritt in dieser Satire bereits als Moralist auf. Es ist nicht unbemerkt geblieben, daß sich hier schon die Abnahme seiner schöpferischen Kraft und die Geschwätzigkeit des Alters geltend machen. Der derbe, kräftige Spott, die scharfe, grelle Charakteristik tritt zurück, das rhetorische Element, die breite Schilderung dringt immer mehr in seine Satire ein. Die elfte ist eine Einladung an seinen Freund Persicus zu den megalensischen Spielen; er werde ein einfaches aber behagliches Mahl vorfinden, denn keiner dürfe mehr Aufwand machen, als seine Kräfte gestatten. Den Mittelpunkt dieses Gedichts bildet natürlich die Beschreibung jenes Mahles, wobei die Verschwendung der vornehmen Zeitgenossen im Gegensatz zu der Mäßigkeit der Alten in der guten Vorzeit besonders stark hervorgehoben wird. In der zwölften Satire schildert Juvenal seinem Freunde Corvinus die Freude über die glückliche Heimkehr eines andern Freundes; in der dreizehnten tröstet er den Genossen Calvinus, der durch einen gemeinsamen Bekannten um die Summe von zehntausend Sesterzien gekommen. Die Geldsucht sei es, welche die Menschen jetzt zu Verbrechen aller Art verleite; die Treue sei längst aus der Welt verschwunden und der Meineid herrsche überall; aber der Freund möge nur auf die Götter vertrauen und versichert sein, daß der Arm der Gerechtigkeit den Verbrecher erreichen werde. In der vierzehnten Satire führt Juvenal den Gedanken aus, daß das böse Beispiel der Eltern die Kinder zu Lastern aller Art verleite und verderbe; in der fünfzehnten werden die Religionsgebräuche der Ägypter durch eine merkwürdige Greuelgeschichte illustriert und verspottet, und die sechzehnte Satire,

welche jedoch schon die alten Erklärer dem Juvenal abgesprochen haben, schildert die Bedeutung des Soldatenstandes und die Vorteile, welche jeder Soldat dem Bürger gegenüber habe. Aber das Gedicht bricht am entscheidenden Punkte ab.

Mit Juvenal hat die Satire in Rom ihr Ende erreicht. Die folgenden Dichter, die sich auf diesem Gebiete versuchten, konnten den Geist des Horaz, die Schärfe des Juvenal nicht mehr erreichen. Es war nur noch künstlerischer Nachwuchs, keine frische, aus dem Leben der Zeit hervorgegangene und dieses Leben im Brennspiegel der Satire auffangende Dichtung, was die nächsten Jahrhunderte brachten.

Wie die Satire, so war auch das Epigramm unter den gemischten poetischen Formen in der römischen Litteratur zu einer besondern Eigenart ausgebildet worden. Während dasselbe in der griechischen Poesie Züge anmutiger Empfindung aus Natur und Menschenleben im naiven Sinne umfaßte, wurde es bei den Römern der unmittelbare Ausdruck eines scharfen, stechenden Witzes, der in die kürzeste Form zusammengedrängt wurde. Ohne eine bestimmte Technik hatten die Römer von alters her das scherzende und boshafte Epigramm gepflegt; es waren persönliche, litterarische und auch wohl politische Neckereien im ausgelassenen Tone. Der scharfe Witz und der praktische Verstand dieses Volkes mußte eine solche Dichtungsform, die mit kühn geformter Spitze einen Witz oder einen sinnigen Gedanken mit schneller Klarheit aussprach, natürlich bevorzugen. Manche dieser boshaften Scherze haben sich erhalten, so namentlich die Priapea, jene frivolen Dichtungen, welche dem Naturdämon Priapus gewidmet waren, der die Dichter oft zu Wettspielen veranlaßte. Die Motive wechseln beständig, nur die Laune, der Witz und die Bosheit bleiben dieselben. Aber sie sind nicht unter dem Beistand der Musen geschrieben; sie sind Schöpfungen des Augenblicks. Vielleicht haben sich Catull und Virgil selbst daran beteiligt; aber sie gingen anonym als fliegende Blätter durch die Hände der Leser und wurden erst später in einer Zeit, die an solchen Dingen größern Geschmack fand, zu einem Ganzen gesammelt.

Nach seinem eignen Bekenntnis hat der bedeutendste römische Epigrammatiker Valerius Martialis, ein Spanier aus Bilbilis, dessen Blütezeit unter Kaiser Domitian fällt, seine Studien an diesen Priapeischen Gedichten gemacht, und auch die Satire mag nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen sein. Sein Epigramm war ja nichts weiter als eine „auf das knappste Maß gebrachte Satire des Moments, die zur rechten Wirkung einen schlagenden Witz oder beißenden Spott begehrte.“ Die sittliche Tendenz kam nicht mehr in Betracht; die schöne Wahrheit des griechischen Epigramms, das einen einfachen, edlen, treffenden Gedanken in wenig Zeilen ausdrückte, war längst vergessen. Vierunddreißig Jahre lebte Martial in Rom, ohne es zu einer ansehnlichen Stellung oder zu Glücksgütern, nach welchen er so heißes Begehren trug, bringen zu können; dann ging er wieder in die Heimat, wo er von einer Gönnerin, Marcella, ein Landgut geschenkt erhielt. Dort starb er. Martial hat etwa 1500 Epigramme in vierzehn Büchern gesammelt hinterlassen; sie verschafften ihm die Gunst des lachlustigen Publikums und dauernden Nachruhm. Er hat unzählige Leser und Nachahmer in allen Litteraturen gefunden, und Lessing hat ihn bekanntlich für den einzigen epigrammatischen Dichter erklärt. Das Eigentümliche

seines Epigramms setzte Lessing darein, daß es nach Art der eigentlichen Aufschrift, von der es ja den Namen hat, „die Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand errege und mehr oder weniger hinhalte, um sie auf einmal zu befriedigen.“ Die erste Forderung an das Epigramm sei „Erwartung und Aufschluß,“ welche beide mit eins gegeben werden sollen. Wenn man dem Martial falschen Witz vorgeworfen hat, so meint Lessing: „Welcher Epigrammatist hat dessen nicht, aber wie viele haben das, was den falschen Witz allein erträglich mache und was Martial in so hohem Grade besitze? Martial weiß, daß es falscher Witz ist und giebt ihn für nichts anderes; seine müßigen Finger spielen, und kaum ist das Spielwerk fertig, so bläst er es aus der Hand.“ Der Dichter selbst erklärt ja rundweg, daß in seinen Gedichten manches, das gut, und manches, das mäßig, und mehr noch, das schlecht sei, sich zusammengefunden. Er beklagt sich, daß man von ihm lebendige Sinngedichte verlange und ihm tote Themata stelle; aber er weiß auch, daß seine kleinen Gedichte fortleben werden, und er verlangt von seinen Zeitgenossen, daß sie ihm den gebührenden Rang anweisen.

Glaube mir, Flaccus, es weiß nicht, was Epigramme bedeuten,
Wer derartiges nur Spielerei nennet und Scherz.

Martial ist kein imponierender Charakter; auch in seinen Dichtungen tritt seine schnöde Gewinnsucht und seine widrige Schmeichelei gegen die Großen störend hervor. Die herrschende Zeitrichtung, die man als Entschuldigung für den Dichter angeführt hat, kann aber die Lust am Obscönen, welcher Martial mit besonderem Eifer huldigt, keineswegs rechtfertigen. Allerdings war der Witz das Kapital, von welchem er lebte, aber er hat von diesem Kapital nicht immer einen guten Gebrauch gemacht. So fand er nicht nur Lacher, sondern auch häufig erbitterte Gegner. Über einen dieser Neider schreibt er an einen Freund:

Jemand berstet vor Neid, o Julius, du mir der Liebste,
Weil mich Roma ja doch lieset; er berstet vor Neid.
Berstet vor Neid, weil unter dem ganzen Getümmel der Menge
Stets mit dem Finger man mich zeiget; er berstet vor Neid.
Berstet vor Neid, weil beide Cäsaren-Gebrüder verliehen
Vatergerechtsame mir haben; er berstet vor Neid.
Berstet vor Neid, weil dicht an der Stadt ich ein reizendes Landgut
Und ein Häuschen in Rom habe; er berstet vor Neid.
Berstet vor Neid, weil gerne gesehen von Freunden ich werde,
Weil man mich häufig zu Tisch ladet; er berstet vor Neid.
Berstet vor Neid, weil alle mich lieben und alle mich loben.
Nun denn, berste nur zu jeder, der berstet vor Neid!

Aber der Dichter erklärt selbst, daß er gegen die Person Schonung und nur gegen das Laster die Rüge anwende, und er fühlt auch das Bedürfnis, die Freiheit, die er sich bei diesen Schilderungen herausgenommen, den unzüchtigen Inhalt derselben zu verteidigen. Epigramme, sagt er, würden nur für solche Leute geschrieben, welche die üppigen Darstellungen an den Florafesten mit ansehen, und ein Cato, so meint er, brauche ja das Theater nicht zu betreten; betritt er es aber, so schaue er ruhig zu.

Scherzgedichten ist dies Gesetz gegeben,
Daß sie nur, wenn pikant sie sind, gefallen.

Gleichwohl fühlt man aus den beständigen Entschuldigungen heraus, daß ihm diese Frivolität seines Witzes doch sicher vielfach übel genommen worden ist; er erklärt daher, daß er zwar unkeusch auf dem Papier, im Leben aber doch keusch sei, und er tadelt selbst den Sabellus, der mit aller verführerischen Beredsamkeit die Begierden erwecke und zur Lust aufreize. Martial kann auch ernst sein; freilich kommt dies nur selten vor und nur bei würdigen Beispielen, wo der alte römische Sinn in ihm erwacht, wie etwa in dem bekannten Epigramm auf den Tod der Portia:

Als das Geschick des Gemahls, des Brutus, Portia hörte
Und sie im Schmerze das Schwert suchete, das man versteckt,
Rief sie: „Ihr wisset noch nicht, daß nicht man wehren den Tod kann?
Meines Vaters Geschick hätt' es euch, glaubt' ich, gelehrt.“
Sprach's und begierig schlürft ihr Mund von der glühenden Asche:
Gehe, zu lästige Schar, nun und verwehr' ihr das Schwert.

Ein Seitenstück dazu ist das Epigramm auf Arria und Pätus:

Als dem Pätus das Schwert darreichte die lautere Gattin,
Das sie der eigenen Brust selber soeben entzog:
Hege du — spricht sie — Vertrauen! Die Wunde, die meinige schmerzt nicht,
Schmerzen jedoch wird mich, welche du, Pätus, dir schlägst!

In andern Epigrammen tritt freilich der stechende Witz und die Bosheit des Dichters schärfer hervor, so wenn er einem berühmten Recitator zuruft:

Was umhüllst du den Hals, Vorleser, mit wolligem Wulste?
Wahrlich, unserem Ohr frommte die Wolle noch mehr.

Oder wenn er von dem in die häßliche Thaïs verliebten Quinctus erzählt:

Quinctus entbrennt für Thaïs. „Für die einäugige Thaïs?“
Ja, ihr fehlet ein Aug', beide dem Quinctus jedoch.

Und von der langen Claudia sagt er:

Traun, du wärest so hoch als der palatinische Riese,
Wenn um anderthalb Fuß, Claudia, kürzer du wärst.

Als ein Zeugnis dafür, daß der Dichter vor keiner Frivolität zurückscheute, wenn er durch sie einen witzigen Einfall ausdrücken konnte, mag nur das eine Epigramm an Fabianus gelten:

So viel Freundinnen sie auch besaß; es begrub sie Lycoris;
O befreundete **die** meiner Gemahlin sich doch!

Man kann sich wohl denken, welchen Beifall in dem Rom der Kaiserzeit solche Epigramme finden mußten. Nichtsdestoweniger gab es auch damals schon Gönner, die von den Dichtern ihre Bücher geschenkt oder geliehen haben wollten; einen solchen verewigt Martial in seinem Epigramm an Quinctus:

Meine Gedichte verlangst zum Geschenk du, Quinctus; ich habe
Kein Exemplar; doch hat Tryphon in seinem Verlag. —
„Ich als vernünftiger Mensch Geld geben für Schnurren und deine
Dichtungen kaufen! so dumm bin ich nicht“ sagst du. — Ich auch.

In ähnlicher Weise fertigt er den Schlaukopf Lupercus ab, der nicht fünf Denare für ein purpurgeschmücktes Exemplar der Epigramme des Martial ausgeben will. Nichtsdestoweniger fehlte es dem Dichter durchaus nicht an

eifrigen Bewunderern, und selbst der jüngere Plinius stand nicht an zu erklären, daß Martial seine Epigramme so geschrieben habe, „als sollten sie für die Ewigkeit sein." Martials Gebiet war „der niedrigste Kreis der erotischen Praxis"; hier verfügte er über einen unerschöpflichen Spott, und man erstaunt über den Reichtum und die Schärfe seines Witzes. Die dichterische Fassung kam freilich dabei zu kurz; Satire und Epigramm lösten überhaupt die poetische Form auf, und es entstand eine Mischform von Poesie und Prosa, in welcher jedoch zumeist das Rhetorische überwog.

Aus solchen Elementen mußte mit innerer Notwendigkeit der satirische Roman hervorgehen. Auch wenn wir einen solchen nicht mehr besäßen, würden wir aus psychologischen Gründen auf das Vorhandensein dieser Dichtungsart im römischen Altertum schließen dürfen. Ein solcher Roman war aber der des Petronius Arbiter, der am Hofe des Nero als maître de plaisir gelebt und auf Befehl des Tyrannen selbst sich entleibt haben soll. Sein Roman ist die keckste Schilderung des damaligen römischen Lebens, aber wir besitzen nur noch die Trümmer derselben in größeren Bruchstücken, aus welchen der Zusammenhang des Ganzen sich schwer ergründen läßt. Nur eines dieser Bruchstücke: „Das Gastmahl des Trimalchio," im ganzen wahrscheinlich der Hauptteil jenes Romans, ist noch erhalten; der Grundton des Werkes ist die Prosa und zwar eine anmutige, feine, elegante Prosa, dazwischen sind Dichtungen eingestreut, und auch der poetische Teil enthält viel Schönes. Das ganze Werk ist also, wenn man will, eine verfeinerte Menippeische Satire. Petronius ist ein Sittenmaler, aber kein Sittendichter wie Juvenal; mit großem Behagen schildert er alle Laster und Verbrechen seiner Zeit; er steht nicht über ihnen, sondern er schildert mit einer gewissen Naivetät die entsetzlichsten Dinge, als ob sie die natürlichsten und besten wären. Läge nicht in seinen Bildern eine solche Fülle von Geist und Humor, eine solche dreiste Sicherheit, so wäre die nackte Schilderung gemeiner Abenteuer und unsittlicher Gelüste eher abschreckend als fesselnd. Den Faden der verschiedenen bunten Geschichten spinnen hauptsächlich drei Figuren: Encolpius, Eumolpus und Trimalchio, von welchen jeder nach seinem eigentümlichen Wesen redet: der erste vornehm und gewählt, der zweite schwülstig, der dritte gemein. Der Schauplatz ist das südliche Italien, und die Zeit der Handlung ist wahrscheinlich die letzte Regierungsperiode des Tiberius. Die Hauptperson ist Encolpius, der seine Abenteuer erzählt. Er hat sich mit einigen anderen Abenteurern verbunden und auf der Reise seinen Freund verloren. In der unbekannten Stadt findet er den Weg zur Herberge nicht; da wird er von einem alten Weibe in ein unsauberes Haus verlockt, wo er seine Gefährten natürlich findet; dann folgen andere lose zusammenhängende Erzählungen und Beschreibungen, zunächst das Gastmahl des Trimalchio, zu welchem die beiden eingeladen werden. Die Schilderung dieses Gastmahls ist von einer bewunderungswürdigen Natürlichkeit und von drastischem Humor. Trimalchio ist der wahre Parvenü, wie er in Lustspielen und im Roman so oft dargestellt worden; er sucht seine Gäste nicht bloß zu bewirten, sondern auch zu unterhalten und zu belehren. Als einer derselben einen Becher aus korinthischem Erz bewundert, sagt Trimalchio: „Ich bin der einzige, der wahre korinthische Gefäße besitzt und vielleicht fragst du, warum ich allein solche besitze? Weil

der Künstler, von dem ich sie kaufe, Korinthus heißt." Er ist nicht bloß Kunstkenner, sondern auch ein Freund der Dichter, ja sogar selbst ein Dichter; er hält sich griechische Komödianten und läßt von einem Dichter bei Tisch verschiedene Geschichten vortragen. Nach der Heimkehr von dem Gastmahl entzweien sich die Freunde von neuem. Auf einem Schiffe treffen sie mit einem Manne aus Tarent, Licas und seiner Gemahlin zusammen, Eumolpus unterhält die Schiffsgesellschaft mit verschiedenen Geschichten: eine der berühmtesten derselben ist das alte milesische Schelmenstück von der Witwe von Ephesus, welches bekanntlich aus der chinesischen Litteratur stammt, und das alle Nationen sich angeeignet haben als schlagendes Beispiel der Weibertreue und ihrer kurzen Dauer. Ein plötzlicher Sturm macht das Schiff scheitern; aber die beiden werden von Fischern gerettet und erleben noch später verschiedene Abenteuer. Die Erzählung bricht in der Mitte ab.

Petronius war ein bedeutender Schriftsteller; seine Darstellung der raffiniertesten Wollust ist plastisch und keck. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß hinter dem naiven Schilderer ein ironischer Schalk sich verborgen hat, der sehr genau wußte, welche Kost dem verwöhnten Gaumen seiner Zeitgenossen am meisten mundete. Die Römer hatten von jeher eine besondere Vorliebe für das Obscöne, und auch der zweite Roman in jener Richtung, der allerdings in einer spätern Zeit der afrikanischen Latinität entstanden, geht von derselben Tendenz aus. Sein Verfasser ist Lucius Apulejus aus Madaura in Afrika, und der Roman führt den Titel „Der goldene Esel", nach dem Vorbild des bereits genannten Romans von Lukian. Der Held des Romans, Lucius, wird auf einer Reise durch Thessalien nach mannigfachen Abenteuern in einen Esel verwandelt und erhält erst bei einem Feste des Ibis durch einen Priester die frühere menschliche Gestalt wieder. Das Werk birgt eine Fülle lebendigen poetischen Geistes und ist eine wichtige Quelle für die Kenntnis der wunderlichen Glaubensanschauungen jener Tage geworden.

Der Grundgedanke des Romans ist die Rückkehr des Menschen aus den Wirren und Kontrasten des sinnlichen Lebens zur religiösen Läuterung. Dieser Grundgedanke wird allerdings durch die Darstellung sehr verhüllt; Apulejus scheut kein geistiges Reizmittel, um dem Geschmack jener Tage zu entsprechen; neben verworrenen schlüpfrigen, zweideutigen Bildern finden wir aber auch anmutige Szenen, liebenswürdige Erzählungen und schöne Märchen, darunter eines der bekanntesten des Altertums, dessen Erhaltung wir dem Apulejus verdanken: das philosophische Märchen von Amor und Psyche. Apulejus ist eben ganz ein Kind seiner Heimat und seiner Zeit; er verteidigt sich gegen die Zauberei, er hält Vorträge über die Dämonenlehre und deren Einfluß auf das sittliche Leben, er führt Zwiegespräche über ägyptische und griechische Götter, über den wahren Gott, die Welt und die Menschen. Er wie sein Roman sind charakteristische Merkmale für den versinkenden Geist der römischen Litteratur, deren inneres Leben längst erloschen war, indes die Sprache noch Jahrhunderte lang fortlebte, um neuen Bildungen des religiösen Bewußtseins und des sittlichen Wollens Gestalt und Ausdruck zu verleihen.

Drittes Buch.

Das Christentum.



Einleitung.

Es war eine merkwürdige, sturmbewegte Zeit, in welcher die zwei erhabensten und schauerlichsten Tragödien der Weltgeschichte auf der Schädelstätte zu Golgatha und auf dem Tempelberg von Moria sich abspielten: die Zeit einer untergehenden Weltordnung. Überall, wohin sich das Auge des Betrachtenden wendet, erblickt es in dieser Zeit nichts als Verwüstung und Verwirrung, bange Klage und düstere Sorge, die Zerrüttung des gesamten Lebens, die Vermischung aller religiösen Ideen, die Ratlosigkeit der Besten und Edelsten, daneben eine Unzahl von Schwärmern und Schwindlern, von Wahrsagern und Zeichendeutern, von all jenen mystischen Gestalten, die überall da auftreten, wo zwei Weltalter miteinander in Fehde liegen.

Die Götter waren von ihren Postamenten gestürzt, und ein tiefes Sehnen nach einem neuen, erhebenden Gedanken, nach einer sittlichen Erlösung ging durch die Menschheit jenes Zeitalters. Man ahnte das Neue, das Große, man wußte, daß es kommen werde, weil es kommen mußte, um die Menschheit zu befreien. Mit banger Wehmut sah man aber die alten Ideale, die einst das trunkene Herz geschwellt, in nichts zerrinnen, und die schöne Welt der heidnischen Antike ihrem Untergang entgegen stürmen. Das Hellenentum hatte sich erschöpft, das Judentum in sich abgeschlossen, und das römische Weltreich war seinem Zusammenbruch nahe. Da trat das Christentum auf.

Seine weltgeschichtliche Bedeutung liegt zunächst darin, daß es alle früheren Offenbarungen der religiösen Idee zu einer mächtigen Weltreligion zusammenfaßte. Das Christentum war die Reaktion eines einseitigen Spiritualismus gegen den wüsten Sensualismus der alten heidnischen Welt; darin liegt seine eigentliche Bedeutung, die Ursache seiner Entwickelung, seiner Größe, aber auch all der Verirrungen, die aus ihm hervorgegangen sind.

Die Gemüter waren aufgeregt und vorbereitet für die wunderbarsten Erscheinungen. Die einen sahen diesen in frommer Sehnsucht entgegen, die andern berauschten sich noch einmal in dem Schönheitstraum der olympischen Götterwelt, oder in einem Leben voll von Genuß und Ausschweifung. Der Konflikt zwischen der Weltanschauung des Judentums und der des Christentums ist bereits geschildert worden; das Resultat desselben war jene Neubildung der hellenistischen Philosophie, die auf die Entstehung des Christentums einen so

wesentlichen Einfluß geübt hat. Freilich das Hellenentum vertrat zum Unglück in jenen Tagen nicht mehr das Schöne und Erhabene allein. Es war schon angefressen von den Lastern und der Sittenlosigkeit, die eine so übersättigte Bildung und Kultur mit sich bringen mußte, und wenn die jüdischen Großen zu Jerusalem und Alexandria mit brennender Sehnsucht in die schimmernden Paläste der Hellenen hineinschauten, so hätte ihnen andrerseits ein Blick in die kleinen Verhältnisse ihres eignen Gemeindelebens zeigen müssen, um wie viel höher dieses in sittlicher Beziehung stand, wie viel gesunder dieses in seiner Volksseele war, als jenes strahlende, nichtsdestoweniger aber bereits vielfach angekränkelte griechische Wesen. Die adeligen und priesterlichen Geschlechter versanken immer mehr in die damalige griechische Leichtfertigkeit und Verderbtheit; die frommen und patriotisch Gesinnten zogen sich immer mehr auf sich selbst zurück und wiesen jede Berührung mit fremden Elementen schroff von sich. So entstanden die Parteien der Sadducäer und der Pharisäer, und zwischen ihnen eine neue Partei, die dem gefährlichen Einfluß des Hellenismus gegenüber in der äußerst strengen, ja asketischen Beobachtung des Gesetzes ein Gegengewicht schaffen wollte, nämlich die Essäer.

Aber wie trostlos mußte den Männern, die das Volk damals leiteten, die Zukunft erscheinen! Nicht die nationale Unabhängigkeit allein, nein, auch die Tugend, ja selbst die Religion war in ihren Grundvesten bedroht. In dieser bewegten Zeit war es vor allem jener Schriftgelehrte Hillel, dessen religiöse und sittliche Ideen wir in den Aussprüchen Christi vielfach wiederfinden, der dem ringenden Geiste seines Volkes neue Bahnen eröffnete, indem er das Studium der Schrift und die Auslegung derselben verbreitete. Das ist die eine geistige Strömung jener abenteuerlichen Zeit voller Gegensätze und Widersprüche, in der alle Grundlagen des sozialen Lebens wanken, alle Religionen in ihren Grundvesten erbeben, in welcher uns neben dem Zweifel und Unglauben der Aberglaube und der strenge Glaube begegnen.

Aus den Elementen aber dieses Parteiwesens, wie aus den Lehren jener Philosophie und vor allem aus dem Boden des Mosaismus in seiner idealen Höhe der prophetischen Weltanschauung ist jenes Reis entsprossen, das bald zum mächtigen Baume emporwachsen sollte: das Christentum. Leise und unmerklich zieht diese Strömung schon durch die Zeit des ermatteten Hellenentums und des untergehenden Römergeistes. Aus den Satiren von Juvenal, aus den Epigrammen und Romanen, wie aus den Geschichtswerken der letzten Periode haben wir bereits das Leben dieser Zeit kennen gelernt; „alles“, so sagt Seneca, „ist voll von Verbrechen und Lastern. Es wird mehr gefrevelt, als durch Gewalt geheilt werden könnte. Ein ungeheurer Streit der Verworfenheit wird gestritten; mit jedem Tage wächst die Lust zur Sünde, mit jedem Tage sinkt die Scham. Verwerfend die Achtung vor allem Bessern stürzt sich die Lust, wohin es sei. So allgemein ist die Verderbnis geworden und so mächtig ist sie in allen Gemütern, daß die Unschuld nicht mehr bloß selten, sondern überhaupt nicht mehr vorhanden ist.“ Die Römer hatten die Herrschaft über den Erdkreis mit dem Verlust ihrer Bürgertugend erkauft. Der alte Götterglaube hatte im Grunde genommen bei ihnen niemals eine sichere Heimstätte; in der Kaiserzeit ging er immer mehr

seinem Verfall entgegen. Schon Terenz ließ einen Zweifler von der Bühne herab die Worte sprechen: „Warum soll ich, ein armer Sterblicher, nicht thun dürfen, was die Götter thun?“ Als die römischen Kaiser sich und ihre Günstlinge bei Lebzeiten unter die Götter aufnehmen ließen, schwand alle Achtung vor der Religion. In einer seiner Tragödien läßt Seneca einen Gott die Wahrheit verkünden: „Sonst war es ein großes Ereignis, ein Gott zu werden, jetzt ist dies keine Ehre mehr in der öffentlichen Meinung.“

Nicht am wenigsten trugen die Philosophen mit dazu bei, den letzten Rest religiösen Gefühls durch ihre Streitigkeiten und Zweifel zu vernichten. Es ist kein Wunder, daß in dieser Zeit allgemeiner Verwirrung die orientalischen Kulte in Rom gastliche Aufnahme fanden. Aus der Entartung und Zerrüttung flüchtete man sich zum Aberglauben ägyptischer, phönizischer und hellenischer Gottheiten; der Isis-, Kybele- und Adoniskultus fand unter den Großen viele Anhänger. Die Chaldäer waren als Wahrsager beliebt; sie und die Juden, welche in Rom gastliche Aufnahme fanden, brachten dahin auch wohl das Gerücht, daß aus Davids Geschlecht „ein neuer König“ hervorgegangen sei, und dieses Gerücht mußte nicht geringe Aufregung in jener Zeit erwecken. Es drang bald bis in die äußersten Grenzen des Reiches ein: ein Mann sei in Galiläa aufgetreten, welcher der Bewegung der Zeit treuen Ausdruck verliehen hatte, der das, was die Besten ahnten und wonach sie sich sehnten, in Erfüllung gebracht habe. Die Sibylle hatte ihn ja verkündet, den sündlosen Messias, den großen König, „dessen Worte feuriger sind als kostbares Gold und dessen Reden wie die Reden Heiliger sind inmitten geheiligter Scharen.“ Mit der zunehmenden sozialen und politischen Not hatte die Sehnsucht nach einem Erlöser sich immer mehr gesteigert.

Die apokryphische Litteratur, die schon auf der Grenzscheide zwischen jüdischer und christlicher Weltanschauung steht, bietet hierfür die besten Zeugnisse. Alle diese Schriften atmen den gleichen Geist, alle sind sie von messianischen Ideen durchtränkt und zu demselben Zwecke verfaßt worden. Über dieser ganzen Litteratur lagert aber ein Hauch dumpfer Schwüle, wie vor einem nahenden Sturm, und ein Geist schmerzlicher Resignation, wie er die Menschen wohl in einer Zeitepoche durchzucken mußte, da die alte Welt ihrem Untergang sich zuneigte und auf deren Trümmern ein neuer Glaube sich erhob, gegen dessen siegende Macht die buntschimmernde Welt des Olymps zu völliger Farblosigkeit erbleichen mußte. Die Apokryphen sind der goldene Ring, der das Neue Testament mit dem Buche des alten Bundes vereinigt. Zwei Wege führen von der biblischen Litteratur aus in die geistige Entwickelung der Folgezeit: der eine geht durch die Apokryphen in das Herz des Neuen Testaments, der andere leitet durch die hellenistische Litteratur zu der Lehrentwickelung des Christentums.

Aber der Stifter dieser neuen Lehre ging mit ruhigem Gleichmut durch diese Zeit voll von Wirrnis und von Schuld. Nicht um das Gesetz aufzuheben war er gekommen, und nichts als ein Pharisäer wollte er sein, der in den Wegen Hillels ging und gegen alle Werkheiligkeit eiferte. Er trug vielleicht den Glauben in sich, daß die Zeit erfüllt und das Himmelreich gekommen sei, aber er sprach diesen Glauben nicht aus; er meinte wohl, daß diese alte heidnische Welt untergehen und daß dann das neue Reich des Geistes

und der Liebe beginnen werde, nach dem sich alle Gemüter in glühender Begeisterung sehnten. Die Elemente jener großen geistigen Bewegung, die in den Schriften des Neuen Testaments später ihren entsprechenden Ausdruck gefunden hat, lagen zum großen Teil in der hellenistischen Philosophie.

Eine Religionsphilosophie entsteht ja überhaupt nur da, wo die Religion bereits selbst zur Diskussion gestellt wird. Gläubige Zeitperioden forschen nicht über die Religion und philosophieren nicht in ihr, sondern üben ihre Vorschriften aus, ohne darüber nachzudenken. Auch eine allegorische Auslegung kann nur da auftreten, wo der Erklärer sich mit seinem Text schon in einem gewissen Widerspruch befindet, der nicht eine wörtliche, sondern eine sinnbildliche Lösung heischt. Eine solche Zeit des Hangens und Bangens, des Zweifels und des Widerspruchs war die Philos und Christus'. Dieselbe schmerzliche Sehnsucht, welche alle edlen Gemüter durchwogte, mag auch in den Lehrhäusern der Rabbiner manches gläubige Herz durchzittert haben, und sicher hat hier und da ein Strahl der neuen Ideen die Jünger der Philosophenschulen zu Athen, die Dichter und Satiriker Roms erleuchtet. Denn diese neue Lehre war die Frucht einer in sich gebrochenen Zeit, die alle Ordnungen verkehrt und alle Rechtsbegriffe zerstört hatte. Die Idee des Logos, welche wir bereits bei Philo kennen gelernt haben, ließ sich in einer solchen Zeit, wo der Glaube und die messianische Hoffnung allgemein war, leicht auf den Herold dieser Idee übertragen, dessen Reich ja nicht von dieser Welt, und der, ein Sproß Davids, gekommen war, nicht um die Gesunden zu heilen, sondern zu den Kranken gesendet wurde, das Gottesreich zu begründen. Dieser Logos soll Fleisch geworden und auf Erden erschienen sein, die sündige Menschheit als Gottes Sohn zu erlösen. Hier war es, wo die Anschauungen der hellenistischen Philosophie sich vom Judentum loszulösen begannen, um dann schließlich in einer dritten Phase, durch den Glauben an den heiligen Geist, der sich über die Menschheit ergossen, eine völlig neue Religion zu begründen, die der polytheistischen Volksreligion des heidnischen Altertums gegenüber den reinen Monotheismus ohne das jüdische Gesetz lehrte und predigte. Neben den bestehenden religiösen Richtungen entstand nun so, und zwar auf dem Boden des pharisäischen Judentums, die neue des erfüllten Messianismus, das junge Christentum.

Einer besondern Verbreitung hatte sich diese Richtung in Palästina selbst nicht zu erfreuen, desto mehr aber mußten solche Anschauungen wie die der Juden und Judenchristen — so hieß die eine Hälfte der Bekenner des jungen Christentums, die auch noch das mosaische Gesetz neben der neuen Lehre aufrecht erhalten wollten — die korrumpierte und innerlich hohle Gesellschaft dieser Zeitperiode in eine tiefe Erregung versetzen. Es ist natürlich, daß gerade die griechischen Juden, die außerhalb des Zauns der rabbinischen Schriftauslegung lebten, sich zuerst dem Evangelium der neuen Lehre zuwendeten, wie es ihnen der Schüler eines der berühmtesten dieser Rabbinen, Paulus, gepredigt hatte. Aber Paulus war hauptsächlich ein Heidenapostel; er richtete sich zuerst an diejenigen außerhalb des Judentums und brachte die reine Gotteslehre, von zahlreichen Schülern und Gehilfen unterstützt, unter mühseligen Verfolgungen und Kämpfen mit wunderbarer Beharrlichkeit und glühender Glaubenskraft in die wichtigsten Länder

der damaligen Heidenwelt: nach Syrien, Kleinasien, Macedonien und Griechenland. Seinen letzten Wunsch, auch im Herzen des Abendlands, in Rom selbst, seine Auffassung des Christentums zu verbreiten, erfüllte das Schicksal, indem er von Jerusalem als Gefangener in diese Hauptstadt gebracht wurde. Diese Gefangenschaft endete wahrscheinlich mit seiner Hinrichtung während der furchtbaren Neronischen Christenverfolgung (64 n. Chr.). Die Verbreitung der christlichen Idee selbst aber wurde dadurch bewirkt, daß die römische Weltherrschaft nicht bloß die Bildung neuer Ideen außerordentlich erleichterte, sondern auch durch die äußere Vereinigung der bedeutendsten Völker zu einem Weltreich die Menschen gewöhnte, „sich auch innerlich nähern zu müssen und über dem Gedanken an die gemeinsame Menschheit die nationalen Unterschiede, über welche sich die alte Welt nicht zu erheben vermocht hatte, geringer anzuschlagen.“ Die Verfolgungen, welche die junge christliche Gemeinde zu erdulden hatte, waren der starke Kitt, der sie zusammenhielt. Die fromme Überlieferung zeigte ihnen das Leben Jesu von allen Seiten mit dem Glanz des Wunderbaren umgeben; die Sage hatte sich bald seiner Gestalt bemächtigt und sie mit allem Zauber ausgeschmückt. Die Geschichte erkannte aber die sittliche religiöse Persönlichkeit, die Tiefe seines Gemüts, den Ernst, die Begeisterung und die große Kraft seiner Rede vor allem an. Als ein Opfer dieser Ideen starb Jesus; die Idee selbst aber, welche er ausgesprochen, wurde durch die zwölf Apostel und andere Jünger in die Welt getragen.

Etwa siebzig Jahre nach dem Tode Christi war auch der größte Teil seiner Schüler vom Schauplatz abgetreten; die siegreiche Idee des Christentums begann nun ihren Lauf durch die Welt mit großer Schnelligkeit. Nur wenig ist uns über die Thatsachen dieser Verbreitung in jenem Zeitraum bekannt. Schon im folgenden Jahrhundert finden sich zahlreiche Christengemeinden in allen Teilen des römischen Reiches, und im Orient noch weit über seine Grenzen hinaus. Dieselben bestanden, obwohl die römische Staatsgewalt sie vernichten wollte und die öffentliche Meinung sich gegen sie auflehnte. Der Glaubensmut der zahlreichen Märtyrer, die für diese Idee geblutet, gewann ihr mehr Mitglieder, als ihr die Verfolgung entriß. Mit diesem Glaubensmut stieg natürlich der schwärmerische Eifer und die geistliche Ruhmsucht; es entstanden innerhalb der Kirche selbst neue Strömungen und Ideen, welche für das religiöse Leben verhängnisvoll wurden. Der durchgreifendste jener Gegensätze war der von Judenchristen und Heidenchristen.

Paulus hat das Gesetz als überflüssig und entbehrlich bezeichnet; die Judenchristen wollten sich von demselben nicht trennen. So entstanden heftige Kämpfe und vielfache Trennungen innerhalb der einzelnen Gemeinden. Erst nach langer Zeit unterlag das Judenchristentum dem Heidenchristentum. Man kann den Gang dieser Bewegung durch die Litteratur des Neuen Testaments, von der ein großer Teil erst im Laufe dieser Zeit entstanden und nach der Sitte jener Periode älteren Namen zugeschrieben worden war, verfolgen. Dazu traten neue Elemente philosophischer Spekulation, welche auf die allgemeine Entwickelung des Christentums von bedeutendem Einfluß waren und sie mit der alten Weltanschauung in Übereinstimmung zu bringen suchten, so namentlich die

Gnosis, die Vorläuferin der christlichen Wissenschaft, die sich seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts innerhalb der Kirche entwickelt hat. Es bildete sich allmählich eine gleichmäßige Glaubensnorm und die Anerkennung gewisser heiliger Schriften, sowie die Forderung aus, daß jeder einzelne mit der von der Gesamtheit nunmehr als apostolische Religion anerkannten Lehre übereinstimme. Allerdings war diese Lehre noch nicht abgeschlossen, und selbst in den grundlegenden Ideen waren die Führer uneinig. Eine Übereinstimmung war nur zu erwarten, wenn in jeder Gemeinde einer, ein Bischof, die Entscheidung zu treffen hatte. So bildete sich aus der frühern aristokratischen nunmehr in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts eine monarchische Gemeindeverfassung aus, auf deren Grunde der Begriff der katholischen Kirche, deren Name zuerst um das Jahr 150 auftaucht, gewonnen wird. Aber noch war dieser Begriff ein ziemlich dunkler; weder die Gemeindeverfassung noch der Kultus noch die Feste waren bestimmt; die höchste Verehrung genossen nur die Märtyrer, und es dauert lange, bis das Christentum seinen eigentlichen Schwerpunkt in der Lehre „von der Person Christi“ gefunden hat. Um diese Lehre lagerten sich später alle übrigen Vorstellungen des religiösen Denkens; es bildete sich eine eigne Theologie aus, welche von den Kirchenvätern gepflegt wurde und auf die Entwickelung des kirchlichen Lebens, auf die Verfassung der gottesdienstlichen Formen bedeutenden Einfluß ausübte. Dadurch erlangte der Klerus über die Laienwelt innerhalb der christlichen Gemeinde ein großes Übergewicht, und innerhalb dieses Klerus wieder die Bischöfe, die für die Nachfolger der Apostel, für die Träger ihrer Überlieferung galten, und deren Gewalt sich über ihre Wohnorte hinaus erstreckte. Der mächtigste dieser Bischöfe war in Rom, welches bald als die einzige apostolische Metropole des Abendlands verehrt wurde. Die römische Kirche ward seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts als die Mutterkirche anerkannt, und ihr Bischof übte, obwohl sich noch lange Widerspruch dagegen erhob, die Oberherrschaft über die christliche Gemeinde aus. In derselben Weise wurde auch die Verfassung der Kirche ausgebildet und erweitert; der scharfe Gegensatz, in welchem das Christentum zum römischem Staat stand, milderte sich, nachdem alle Versuche, die neue Religion durch blutige Strenge auszurotten, mißlungen waren, unter Konstantin. Mit ihm gelangte das Christentum im griechisch-römischen Reiche zur Oberherrschaft; die Verfolgungen richteten sich nun gegen das Heidentum und alle diejenigen, welche die Bildung und Wissenschaft der alten Welt noch erhalten wollten, scharten sich fortan um das Banner der Antike. Der Versuch, das Heidentum im Geiste einer reinen Sittlichkeit und eines philosophischen Idealismus wieder neu zu beleben, wurde freilich ohne Erfolg gemacht, während das Christentum seine Eroberungen im Occident weit ausdehnte.

Durch den Einfluß, den dasselbe auf seine Bekenner in den Zeiten der Unterdrückung erhalten hatte, bildete sich eine besondere Auffassung der Frömmigkeit aus, die alle Werke und Tugenden, in welchen sich der Gegensatz des religiösen und weltlichen Lebens aussprach, überschätzte. Die Geistlichkeit, welche seit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion eine bevorzugte Kaste war, geriet in unfruchtbares Gezänk über Dogmen und geringfügige

Kultusstreitigkeiten. Schon im dritten und vierten Jahrhundert ertönen laute Klagen über den Verfall der Geistlichkeit, ihre Habsucht und Heuchelei. Vielleicht gerade davon beeinflußt entwickelte sich innerhalb der Kirche bei einzelnen der Trieb zum asketischen Zurückziehen von der Welt und ihrem Treiben, aus welchem das Mönchswesen hervorgegangen ist. Mit diesem wurden die Einsiedler und Heiligen gefeiert, die Feste und Zeremonien vermehrt, die Reliquien der alten Märtyrer der Anbetung geheiligt. Daneben entstand die Sitte der Bilderverehrung und der Wallfahrten; die Dogmen der Kirche wurden auf verschiedenen Konzilien festgesetzt, ohne daß dabei ein bestimmtes Prinzip zur Geltung kam. Die Streitigkeiten über das Wesen der Gottheit und der Person Christi spalteten die orientalische und die abendländische Kirche; es entstand eine neue Art der Theologie, die für das religiöse Denken der Folgezeit von verhängnisvoller Konsequenz wurde.

Während so die griechisch-römische Welt Jahrhunderte lang der Schauplatz der innern Entwickelung des Christentums gewesen, schuf sich dieses an den Völkern, welche seit dem Ende des vierten Jahrhunderts in das römische Reich einbrachen, ein neues und frisches Element. Der Boden der Antike war nicht das geeignete Bett für die christlichen Lehren; es mußte ein junges Element in die Erscheinung treten, um auf den Trümmern der alten Kultur eine neue Bildung aufzurichten. In kurzer Zeit nahmen die Sieger die Religion der Überwundenen an. Zunächst traten die Westgoten zum Christentum über, dann die Ostgoten, die Burgunder, die Langobarden, die Franken, die Angelsachsen, und dann die Germanen. So war aus den Wogen der Völkerwanderung eine große Reihe von Staaten hervorgegangen, welche das Christentum angenommen und mit seinem eignen Grundwesen — allerdings erst im Laufe der Jahrhunderte — zu einer neuen Weltanschauung verbunden hatten. In den Stürmen dieser Zeit war die Bildung der klassischen Welt untergegangen, und der Geist der Geschichte mußte sich neue Formen suchen, um in diesen und durch sie frische Bildungselemente zu schaffen. Die staatlichen und rechtlichen Verhältnisse hatten eine Umwälzung erlitten, aus welcher sich nur langsam und nach schweren Kämpfen diese neue Ordnung entwickeln konnte. Die Völker, welchen das Christentum seine Lehre brachte, hatten eine furchtbare Roheit auch über ehedem civilisierte Länder verbreitet, und in die Kirche selbst war im Wandel der Zeit eine Unzahl heidnischer Vorstellungen und Ideen eingedrungen. Die theologische Gelehrsamkeit war bis auf wenige dürftige Überreste ausgestorben, die Wissenschaft geriet in Verfall, weil das Christentum in den ersten Jahrhunderten seines Bestandes mit fanatischem Eifer gegen sie auftrat; die sittlichen Zustände boten ein Bild tiefer Verkommenheit und Zuchtlosigkeit, die sich über den ganzen Schauplatz verbreitete, welchen die Kirche um die Mitte des achten Jahrhunderts bereits beherrscht hat. Den ersten bedeutungsvollen Versuch, diese vielfach verworrenen Verhältnisse zu ordnen und in eine fruchtbare Wechselbeziehung zu setzen, machte Karl der Große. Die römischen Bischöfe hatten inzwischen den Stuhl Petri eingenommen als Päpste, waren die Oberhäupter der römischen Kirche geworden. Mit ihnen standen die karolingischen Herrscher in enger Verbindung. So treten um die Wende des Jahrtausends als die zwei

hervorragendsten Mächte des gesamten Kulturlebens die Idee des Kaisertums und des Papsttums hervor, die nebeneinander bestehen, sich ergänzen oder auch befehden. Um diese Zeit hatte sich das Christentum fast ganz Europas bemächtigt; je größer es aber nach außen ward, desto unruhiger gestaltete sich der innere Zustand der Kirche. Einer der bedeutendsten Kirchenhistoriker nennt das zehnte Jahrhundert das dunkelste in ihrer ganzen Geschichte, wegen der Verwilderung, die in den Reihen des Klerus eingerissen war. Er tadelt dessen grenzenlose Unwissenheit und Sittenlosigkeit. Bei einem solchen Zustande der Geistlichkeit konnte auch die sittliche und religiöse Bildung des Volkes keine gedeihliche sein.

Eine Regeneration der allgemeinen Kultur konnte, wie gesagt, nur von den Völkern ausgehen, die nicht mit den Reminiscenzen der alten klassischen Bildung zu kämpfen hatten, deren Weltanschauung zwar auf der Stufe einfachster Kultur stand, aber doch nichts von jenen „glänzenden Lastern" wußte, als welche ein Kirchenvater die Tugenden der Heiden bezeichnet hatte. Solche waren aber die germanischen Völker, welche in den Tagen der Völkerwanderung aus dem Norden und Nordosten gegen den Süden und Westen vordrangen, mit ihrer rauhen Kraft das römische Reich eroberten und durch ihr Heldentum, ihre Treue und vor allem durch ihre Tapferkeit sich die Weltherrschaft gewonnen haben. Diese Völker vermischten sich natürlich mit den Bewohnern jener Länder, welche sie erobert hatten. Ihre jugendfrische Entwickelungsfähigkeit überwand die höhere Kultur jener. Aus der Mischung dieser verschiedenen Elemente gingen die romanischen Sprachen hervor, welche sich zunächst in Italien, Gallien, Spanien, einem Teil Rätiens und Daciens aus dem Volkslatein (der sogen. Lingua Romana rustica) entwickelt hatten. Dieses Idiom wanderte mit den Kriegern aus Italien nach den eroberten Provinzen und vermengte sich dort in einem in seinen Einzelheiten noch nicht aufgeklärten Prozeß mit den Sprachen der unterjochten Völker. Etwa seit dem neunten Jahrhundert treten in den verschiedenen romanischen Idiomen Sprachdenkmäler hervor, welche die bestimmte Ausbildung der einzelnen Zweige bestätigen. Im Gegensatz zu der lingua latina, der sogen. Schriftsprache, welche noch lange die Sprache der Kultur und Wissenschaft blieb, erhielten die neu gebildeten Volkssprachen den Namen lingua Romana. Alles in diesen Sprachen Verfaßte, Volkslieder, Erzählungen, lyrische und epische Gedichte, faßte man unter dem gemeinsamen Titel: Romanzo zusammen, zum Unterschied von den lateinischen Gedichten. Seine poetische Form war der Endreim, der wahrscheinlich aus der arabischen Poesie in die romanische hinübergewandert war. Die Litteratursprache des Christentums war und blieb aber die der Antike: bei den Alexandrinern und Byzantinern die griechische, in den romanischen Ländern das Latein. Im Laufe der Zeit entwickelten sich so sechs selbständige Sprachen, in welchen sich nebenbei verschiedene Dialekte vorfinden, nämlich: die italische, spanische, portugiesische, provençalische, französische und daco-romanische Sprache. Von den romanischen Völkern ging in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters alle Bildung aus. Die Idee des Christentums erhielt durch sie ein neues und wichtiges fortbildendes Element: die tiefe Gemütsinnerlichkeit, welche die Liebe als das Wesen Gottes erkannte und zum

Ausgangspunkt aller Poesie machte. Dieses Gemütsideal des Mittelalters nannte man daher mit Recht, im Gegensatz zu der Grundidee des Altertums, die Romantik. Gegenüber dem Gleichgewicht von Seele und Körper, welches der Grundzug der Antike war, hatte sie die Aufgabe, den Kampf und Sieg des Individuums in dem Widerstreit zwischen der Weltflucht des Christentums und den Anforderungen des menschlichen Organismus darzustellen. Es ist natürlich, daß dieses Gemütsideal in seiner subjektiven Empfindung die Verlockungen der Sinnenwelt zu gunsten einer ahnungsvollen, wunderbaren, phantastischen Weltanschauung preisgab. Der Mittelpunkt dieser Weltanschauung war die Liebe. Was im Altertum der Mann gewesen, das wurde nun die Frau; aus der Dienstbarkeit des Mannes ward das Weib plötzlich zur Herrschaft erhoben, welcher der Mann sich freiwillig unterwarf.

Die mittelalterliche Bildung selbst war inzwischen von den Geistlichen auf die Ritter übergegangen. Das Rittertum war die Blüte des mittelalterlichen Kulturideals, dem die Welt als ein vollkommenes kosmisches System erschien, dessen Zusammenhang und Einheit auch heute noch Bewunderung zu erregen vermag. „Als eine in sich abgerundete Sphäre hatte jene Welt zwei Pole: Kaiser und Papst. Die Verkörperung der die damalige Menschheit leitenden Prinzipien in diesen beiden Weltfiguren wird ein ewig staunenswertes, ein nie mehr wiederholbares Erzeugnis der Geschichte bleiben. Sie waren wie zwei Demiurgen, zwei Geister des Lichts und der Nacht in die Welt gesetzt, jeder seine Sphäre zu regieren und zu bewegen, Schöpfungen des sich fortsetzenden, im Medium irdischer Notwendigkeit getrübten Kulturgedankens des Christentums und dessen schöner Strahlenbrechung. Indem der eine die bürgerliche, der andere die geistige Ordnung darstellte, der eine die Erde, der andere den Himmel vertrat, entstand dieser erhabene, die Menschheit bildende, die Jahrhunderte erfüllende und zusammenhaltende Titanenkampf, eines der großartigsten Schauspiele aller Zeiten."

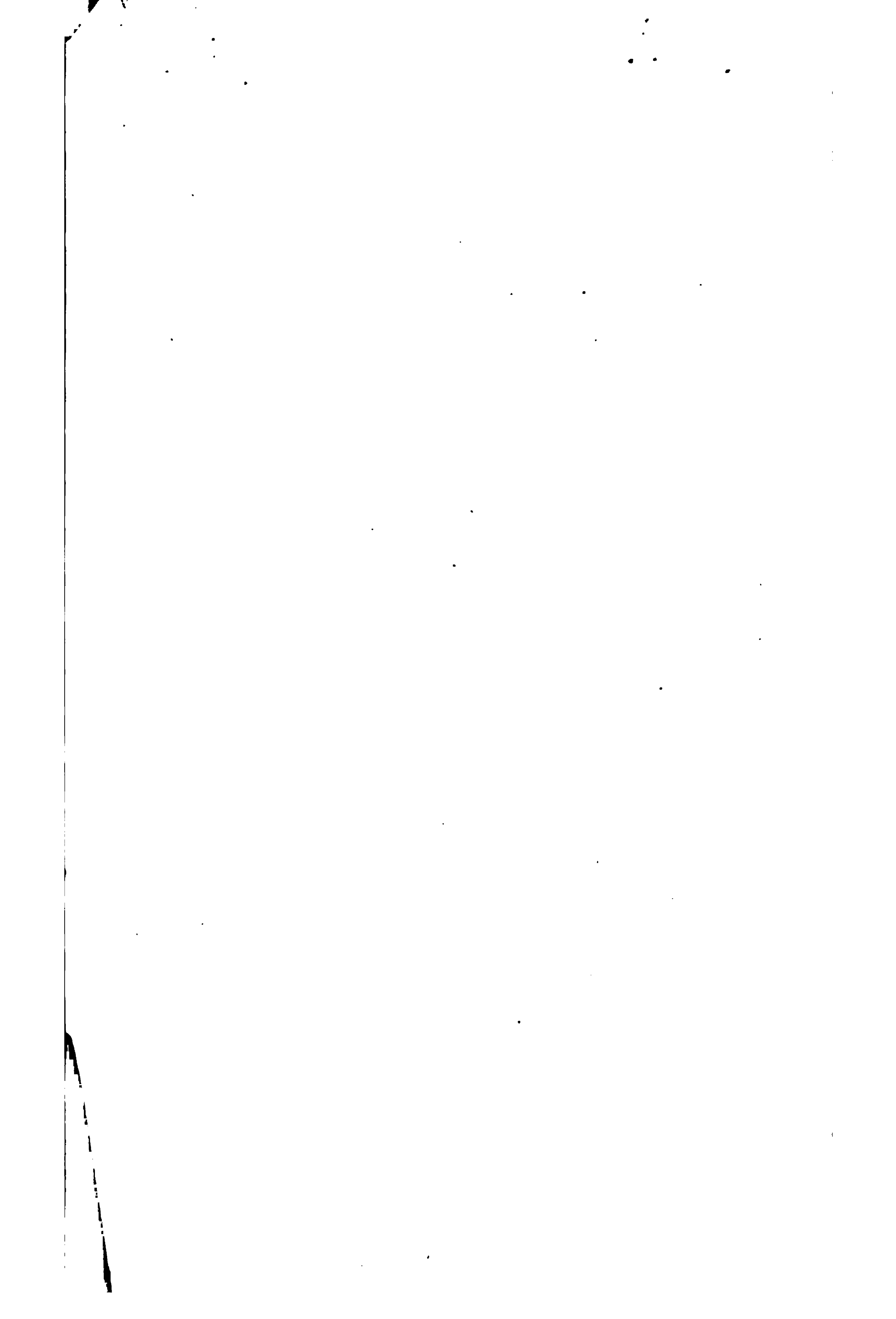
Die neutestamentliche Litteratur.

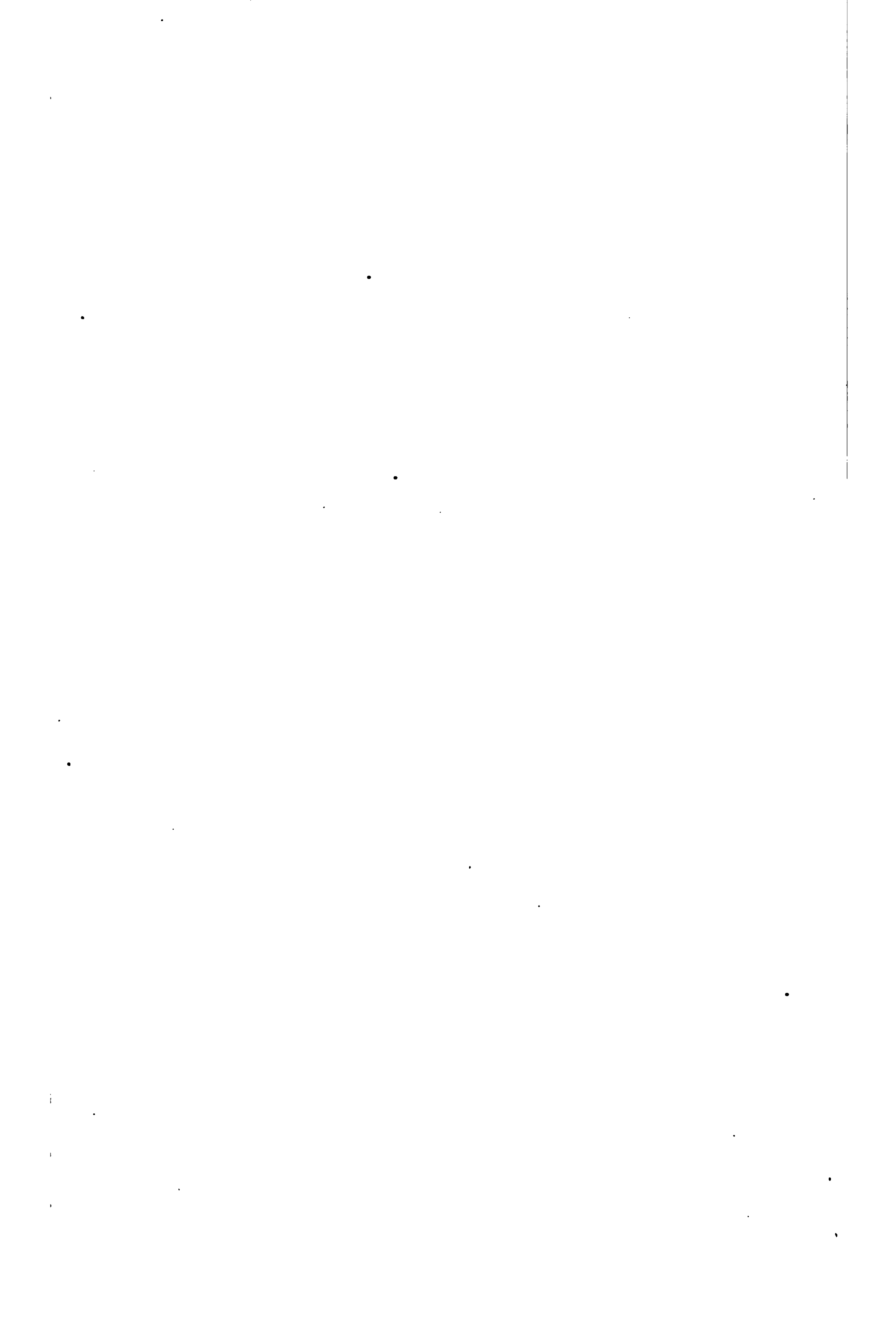
Die Litteratur der heiligen Schriften des Neuen Testaments umfaßt die Sammlung der Bücher, welche die Kirche allein als die echten Urkunden der durch ihren Stifter vermittelten Offenbarung anerkannt hat. Im weitern Sinne verstand man darunter alle jene Werke, deren Ursprung auf die Apostel und ihre Einwirkung zurückgeführt wurde.

Jesus selbst hat kein geschriebenes Gesetz, keine Glaubens- und Lehrformel hinterlassen; er predigte, aber er schrieb nicht, er wirkte weniger durch Worte als durch die Macht seiner Erscheinung. Als heilige Schrift galt nur die Bibel des alten Bundes. Auch die Jünger wirkten nur durch ihre Rede; ihre Aufgabe war, die Idee des Meisters in weiten Kreisen zu verbreiten. Ihre Mission führte sie zunächst zu den Juden, dann aber zu den Heiden. Durch die Predigt setzten sie diejenigen Ideen in Umlauf, welche ihren Glauben bildeten; diese Reden wurden natürlich entweder in hebräischer oder in griechischer Sprache gehalten. Aber diese wie jene war nicht mehr die Sprache der Klassiker; die hebräische Sprache hatte sich zu dem syro-chaldäischen Dialekt, die griechische zum hellenistischen Idiom umgebildet. Auf die Entwickelung dieses Idioms hatte die Übersetzung der Bibel, welche, wie bereits erwähnt, von alexandrinischen Juden begonnen wurde, die Übersetzung der 70 Dolmetscher (Septuaginta), einen bemerkenswerten Einfluß ausgeübt. Aus den Eigentümlichkeiten dieses hebräischen und griechischen Idioms bildete sich nun ein besonderes christliches Sprachelement, in welchem der neue Geist sich bemühte, für die Ideen und Anschauungen einen erweiterten Wortvorrat zu sammeln.

In diesem neutestamentlichen Idiom ist die christliche Litteratur abgefaßt; sie war also natürlich zunächst eine griechische, und in ihr sind jene apostolischen Reden gehalten worden, deren Reihe wohl bald nach dem Tode Christi beginnt, und deren hervorragendster Vertreter sicher Paulus war, dessen Anschauung vom Christentum durch das mystische Element, welches in demselben lag, zum Siege gelangte. Auch er wandte sich zunächst an die Juden, da er aber bei ihnen kein Gehör fand, ging er zu den Heiden und wirkte bei diesen durch Mission und Predigt. Er war es, der zuerst zu dem Mittel des schriftlichen Verkehrs griff und eine große Anzahl von Briefen schrieb, in welchen er die apostolischen Ideen zu allgemeiner Kenntnis brachte. Es sind Briefe an Gemeinden, Provinzen oder auch an Freunde; sie eröffnen den Teil der Litteratur des Neuen Testaments, welchen man den didaktischen nennen kann.

Sie beginnen gemeinhin mit einem Gruß an die Leser und mit einem Dank an Gott für die Wunder, welche bisher für den neuen Glauben geschehen,





und teilen sich fast immer in einen dogmatischen und einen moralischen Abschnitt. Sie schließen mit Privatangelegenheiten, Nachrichten, Empfehlungen und Segenswünschen. Die Sprache ist keine klassische, aber sie ist erfüllt von religiöser Wärme. „Abgebrochene Sätze, Ellipsen, Parenthesen, Sprünge in der Argumentation, Allegorien, rednerische Figuren drücken auf unnachahmliche Weise alle Stimmungen eines regen und gebildeten Geistes, alle Affekte eines reichen und tiefen Gemütes aus und verraten überall eine zugleich kühne und doch für den Gedanken zu langsame Feder.“ Antithesen, Steigerungen, Ausrufungen, Fragen erhalten die Aufmerksamkeit des Lesers ebenso gespannt, wie sie wohl den Hörer zu fesseln wußten, und rührende Ergießungen gewinnen das Herz der Gläubigen. Von diesen Briefen des Paulus hat die neuere Kritik aber nur vier für echt erkannt; sie schließen sich eng an die Reisen des Apostels an. Von Korinth aus schrieb er wohl seine ersten beiden „Briefe an die Thessalonicher“. „Die Erde ist des Herrn mit allem, was darinnen ist,“ verkündet er der neuen Gemeinde. Die Opposition, die sich gegen seine Predigt erhob, suchte er in seiner „Epistel an die Galater“ niederzukämpfen. Vor Gott sei kein Unterschied, hier gälten weder Juden noch Griechen, nicht Knecht noch Freier, kein Mann oder Weib; die Frucht des Geistes sei Liebe, Freude, Friede, Geduld, Freundlichkeit, Gütigkeit, Glaube, Sanftmut und Keuschheit. In Ephesus, von wo aus er diese Epistel geschrieben, blieb Paulus etwa drei Jahre; dann unternahm er eine neue Reise nach Europa, und als eine Frucht dieser Reise soll wohl der „Brief an Titus“ gelten, dessen Unechtheit aber ziemlich allgemein angenommen wird. Ebenso hat man gewichtige Zweifel gegen die „Briefe an Timotheus“ erhoben, die jedes eigentümlichen Gepräges und Geistes entbehren. Dagegen werden die „Briefe an die Korinther“ allgemein als echt anerkannt. Zum erstenmal spricht sich darin Paulus mit voller Klarheit über die Aufhebung des mosaischen Gesetzes aus; zum erstenmal wird darin die Person Christi als der Sendbote Gottes zur Weisheit, zur Gerechtigkeit, zur Heiligkeit und Erlösung bezeichnet. „Das Reich Gottes steht nicht in Wolken, sondern in der Kraft“ schreibt Paulus an die griechischen Juden; er predigt ihnen Keuschheit, ja sogar Ehelosigkeit. „Die da Weiber haben, daß sie seien, als hätten sie keine, und die da weinen, als weineten sie nicht. Das Wissen bläset auf, aber die Liebe bessert.“ Durch einen Geist seien alle, Juden oder Christen, Knechte oder Freie, getränkt, durch den Geist Christi. Dieser Geist fürchtet auch den Tod nicht; der Stachel des Todes sei die Sünde, die Kraft aber der Sünde das Gesetz. „Wachet, stehet im Glauben, seid männlich und seid stark!“ — mit diesen Worten schloß Paulus seine Predigt, welche durch ihre Begeisterung und innere Wärme einen starken Eindruck hervorbringen mußte. Von Korinth aus schrieb er auch seinen „Brief an die Römer“, welcher von allen paulinischen Episteln wohl die wichtigste ist, da keine andere in gleichem Maße den wesentlichen Inhalt des Evangeliums umfaßte und begründete. Freimütig erklärt der Apostel: „Ich schäme mich des Evangelii von Christo nicht; denn es ist eine Kraft Gottes, die da selig macht alle, die daran glauben, die Juden vornehmlich und auch die Griechen. Denn es ist hier kein Unterschied, sie sind allzumal Sünder und mangeln des Ruhms, den sie an Gott haben

sollten.“ Der Mensch könne nur gerecht ohne des Gesetzes Werke allein durch den Glauben werden. Nirgends wird die Lehre der Liebe so eindringlich gepredigt wie in dieser Epistel. Die Liebe Gottes ist ausgegossen in unser Herz, die Liebe hört nimmer auf, sie verträgt alles, sie glaubt alles, sie duldet alles; die Liebe sei nicht falsch. Die brüderliche Liebe untereinander sei herzlich, denn das Reich Gottes sei „nicht Essen und Trinken, sondern Gerechtigkeit und Friede und Freude in dem heiligen Geist.“ Ein hoher Standpunkt religiöser Weltanschauung war es, den der Apostel Paulus in diesem Briefe darlegte, und die Ermahnungen, mit welchen er die Epistel schloß, müssen auf die römischen Kreise zu jener Zeit mächtigen Eindruck gemacht haben. Die folgenden Briefe des Apostels an die Epheser, an die Kolosser und an Philemon, endlich die Briefe an die Philipper tragen den Stempel der Unechtheit auf der Stirn.

Aber auch die andere Partei in der apostolischen Kirche wirkte durch Lehre und Predigt; auch ihre Werke sind Denkmäler jener urchristlichen Litteratur, über deren Echtheit sich in unserer Zeit so widersprechende Meinungen gebildet haben. Von besonderer Wichtigkeit sind natürlich diejenigen, welche von den Gegnern des Paulus herrühren; aber keines von ihnen erreicht den Schwung der paulinischen Briefe. Sie stehen auf einer niedrigen Stufe theologischer Entwickelung und haften weniger am Leben als an der Schule. Der „Brief Jacobi“, der erste „Brief des Petrus“ und der erste „Brief des Johannes“ werden ziemlich allgemein als unecht anerkannt; dagegen tritt in der Epistel „An die Hebräer“, deren Verfasser nicht genannt ist, und die den stillen Frieden des Gottesreichs preist, die Brüder in der Ferne zur Geduld ermahnt, der Zwiespalt der verschiedenen Lehrmeinungen klar hervor.

Neben dieser didaktischen bildete sich im Laufe der Zeit eine historische Litteratur, die durch die Tradition bis in die früheste Periode der Kirche hinaufreicht. Je weiter man sich von der Zeit Christi entfernte, desto mehr stellte sich das Bedürfnis heraus, die Erinnerungen an sein Leben und an seinen Tod aufzufrischen, den Kern seiner Lehre und seiner Reden festzustellen. Aber die Geschichte dieser historischen Litteratur ist noch viel dunkler als die der didaktischen, da ihre Dokumente nicht mehr rein und in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten sind. Sie ist aber in jedem Falle von den Erinnerungen ausgegangen, welche die Apostel nach ihrer Trennung von dem Meister sammelten und durch mündliche Überlieferung fortpflanzten. Als sich dann später die Notwendigkeit herausstellte, diese evangelische Überlieferung durch die Schrift festzuhalten, zeigte sich, daß sie auf ihrem weiten Wege viel von ihrer ursprünglichen Bestimmtheit verloren hatte. Verschiedenartige Erklärungen und Deutungen, Aussprüche, die eine gewisse Ähnlichkeit hatten, Erzählungen, die sich einander widersprachen, mußten nun auf irgend eine Weise zu einem Ganzen verschmolzen werden. Der Charakter der Genauigkeit verwischte sich mehr und mehr, vieles ging ganz verloren, manches gab zu Mißverständnissen Anlaß; so wurden denn, nachdem einmal das Bedürfnis erwacht war, schriftliche Aufzeichnungen zu veranstalten, von verschiedenen Seiten solche Versuche gemacht, die natürlich, da sie sich mit denselben Thatsachen beschäftigten, viele ähnliche Züge, aber auch manche Verschiedenheiten darbieten mußten. Es lag nahe, diese schriftlichen Aufzeichnungen an irgend

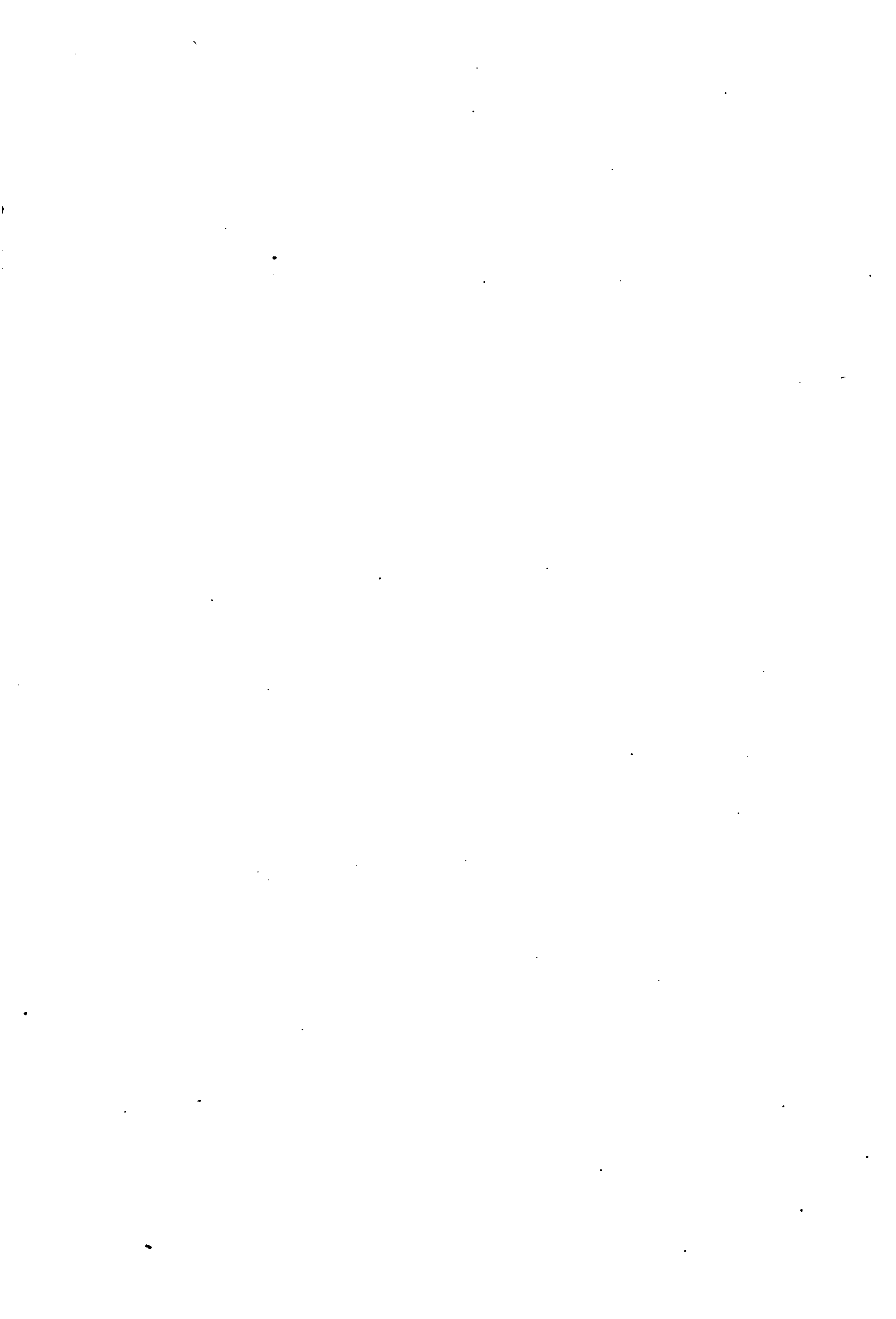
einen hervorragenden Namen zu knüpfen, der im Munde des Volkes durch Beispiel und Predigt fortlebte, und ebenso nahe lag es, diese historischen Bücher, die anfangs wohl keine besonderen oder gemeinschaftlichen Namen hatten, später Evangelien, d. h. Bücher der Verkündigung von der Botschaft des Messias, zu nennen. Aus der ältesten Zeit dieser historischen Litteratur sind drei Schriftwerke erhalten, welche eine auffallende Ähnlichkeit in Stoff und Ausdruck sowie in der Anordnung des Berichts, aber auch viele Verschiedenheiten und Widersprüche aufweisen.

Diese drei Evangelien, welche man deshalb auch die synoptischen nennt und die wahrscheinlich auf ein gemeinsames Urevangelium zurückzuführen sind, das vielleicht in der palästinensischen Landessprache abgefaßt war und einen kurzen Bericht über das Leben Jesu enthielt, sind das Evangelium des Matthäus, des Markus und Lukas. In allen drei Evangelien tritt der Unterschied des judenchristlichen und des heidenchristlichen Standpunktes in der Auswahl, in der Auffassung und Gestaltung des Stoffes, wie auch in der Tendenz besonders stark hervor. Sowohl das Matthäische Evangelium wie das des Markus haben wohl zuverlässig in irgend einer hebräischen Urgestalt vorgelegen, die aber schon etwa in der Mitte des zweiten Jahrhunderts spurlos verschwunden ist. Aus jenen Grundschriften sind die beiden uns noch erhaltenen Evangelien entstanden; besonders merkwürdig sind in dem ersten die Mitteilungen über die Reden und Aussprüche Christi. Der besondere Zweck dieses Evangeliums, welches sich am meisten auf alttestamentliche Weisheit beruft, ist die Anerkennung der Messiasidee. Gleich im Anfang finden wir in der Bergpredigt eine ganze Reihe von Sprüchen, die in ihrem Ursprung auf die Weisheit des Midrasch zurückführen und die ewige Geltung besitzen werden. Der Verfasser steht auf dem Standpunkt des Judenchristentums und beruft sich auf eine Prophezeiung des Jesaias von dem Sohne der Jungfrau, der als Messias kommen werde. Dagegen ist das Markusevangelium von der Weltanschauung des Heidenchristentums erfüllt; aber auch seine Tendenz geht dahin, die Erfüllung der prophetischen Weissagungen von Christus als dem Erlöser aller Völker zu deuten. Wahrscheinlich existierten zu der Zeit, in welcher diese Evangelien vermutlich entstanden, also gegen Ende des ersten Jahrhunderts, noch viele solcher Schriften und verschiedene Darstellungen der christlichen Lehre und Geschichte. Es ist begreiflich, daß so das Bedürfnis geweckt wurde, den wirklichen Thatbestand durch vergleichende Forschung sicher zu stellen. Von diesem Standpunkt aus muß man das dritte Evangelium, dessen Verfasser nicht genannt ist, das man aber gewöhnlich das Evangelium des Lukas zu nennen pflegt, betrachten; dem Bericht über das Leben Jesu ließ aber wohl derselbe Verfasser einen zweiten Bericht über die früheste Geschichte der Kirche folgen, die vielleicht beide ein Ganzes bilden sollten. Der zweite Teil erhielt in der Folge den Namen der „Apostelgeschichte", ohne daß er freilich die Erwartungen erfüllt, welche dieser Titel erwecken mußte. Es war dem Verfasser hauptsächlich um eine anschauliche Geschichtsdarstellung zu thun; auch beabsichtigte er durch eine genauere Bestimmung der Zeiten chronologische Anhaltspunkte für die christliche Geschichte zu geben. So muß das Werk in Ermangelung anderer historischer Schriften als die erste und älteste Kirchen-

geschichte gelten; kein Wunder, daß es infolgedessen von der vergleichenden Kritik starke Angriffe zu erfahren hatte. Alle Aufzeichnungen schöpften natürlich aus der Überlieferung, wie sie von den Aposteln herab in den Gemeinden fortlebte; sie berichten, was Christus gesprochen und gethan, sie geben uns das Bild des Stifters ihrer Kirche in Legende und Sage.

In dem vierten Evangelium, dem des Johannes, wird dagegen der Begriff der neuen Religion festgestellt. Das Werk hat einen wesentlich dogmatischen Charakter; es giebt keine Geschichte, sondern es enthält, allerdings in geschichtlicher Form, eine Darlegung des christlichen Glaubens. Dieser Stoff ist zumeist in den Reden Christi selbst vorgetragen; aber nicht die Thaten sind der Grundstock des Evangeliums, sondern die Ideen, „in der Spekulation erzeugt, vom Gefühl empfangen und als Glauben geboren.“ Es ist wohl kein Zweifel, daß dieses Evangelium dem Geiste einer den Ereignissen schon ferner stehenden Zeit entsprungen ist und dem Bedürfnis zu entsprechen suchte, die äußere Geschichte der Kirche im Lichte einer weiter fortgeschrittenen Idee anzuschauen. So zeigt sich in den evangelischen Schriften zunächst die Verschiedenartigkeit des judenchristlichen und des heidenchristlichen Standpunktes, ferner der Versuch einer Ausgleichung dieser beiden Richtungen, endlich das Bestreben der Aufstellung einer dogmatischen Theologie der christlichen Lehre. Was dem letzten Evangelium eine hohe Bedeutung verleiht, sind die zahlreichen Reden, welche Jesu in den Mund gelegt werden und die eigentlich den Kern und das Wesen des Buches ausmachen. Während die Synoptiker die Gestalt ihres Meisters in kräftigen Umrissen zeichnen, verleiht Johannes durch die Reden an die Gemeinde, die wohl meist aus freier Bildung hervorgegangen sind, der Person Christi einen eigentümlichen Zauber. Man hat diese Reden nach Form und Fassung für ein Werk des Johannes selbst erklärt und ihnen die Echtheit, d. h. die Ursprünglichkeit abgesprochen. Nur in ihrem tiefsten Kern dürften sie echt sein, und hervorragende Ästhetiker haben bereits darauf hingewiesen, daß das Stilgepräge dieser Reden und die Erhabenheit ihrer Gedanken selbst darauf hinweisen, daß ihr Grundton aus der ursprünglichen Quelle geschöpft ist, da sie durch ihre scharfen Pointen, durch ihre frappanten Bilder sich lebhaft dem Gedächtnis einprägten und sich so auf Jahrtausende hinaus einen sichern Wirkungskreis schufen.

Der dritte Teil der neutestamentlichen Litteratur ist der poetische; er ist aus dem Ideenkreis der judenchristlichen Gemeinde hervorgegangen; die Ausmalung von dem Zorngericht Gottes gegen die verstockten Sünder und Heiden mußte die Phantasie der Dichter entflammen, die Schilderung von der Geburt und Ankunft des Messias, von der Sünde und Welterlösung, von den Freuden des Jenseits und den Leiden der Hölle mußte in einer Zeit, auf welche die Psalmen des Alten Testaments, die Dichtungen der Hellenisten, die sibyllinischen Orakelverse einwirkten, tiefe messianische Hoffnungen erregen, welche die Nähe der politischen Katastrophe, die blutige Verfolgung der Christen durch Nero, das Elend der Kriege, die Schrecknisse und Wirren der Zeit bis ins Ungemessene zu steigern vermochten. Alle diese Ahnungen, Träume und Hoffnungen sind in der „Apokalypse“ ausgesprochen, die ein poetisches Zeugnis des urchristlichen Geistes ist. Das Gemälde der Zukunft rollt sich vor unseren



ΥΙΟΥΑΥΤΟΥ·ΟΠΙCΤΕΥΩΝΕΙCΤΟ
ΥΙΟΝΤΟΥΘΥΕΧΕΙΤΗΝΜΑΡΤΥΡΙΑ
ΤΟΥΘΥΕΝΑΥΤΩ·ΟΜΗΠΙCΤΕΥΩ
ΤΩΥΩ ΨΕΥCΤΗΝΠΕΠΟΙΗΚΕ
ΑΥΤΟΝ ΟΤΙΟΥΚΕΠΙCΤΕΥCΕΝ
ΕΙCΤΗΝΜΑΡΤΥΡΙΑΝΗΝΜΕΜΑΡ
ΤΥΡΗΚΕΝΟΘCΠΕΡΙΤΟΥΥΙΟΥΑΥΤΟΥ
ΚΑΙΑΥΤΗΕCΤΙΝΗΜΑΡΤΥΡΙΑΟΤΙΖΩΗΝ
ΑΙΩΝΙΟΝΕΔΩΚΕΝΗΜΙΝΟΘC
ΚΑΙΑΥΤΗΕCΤΙΝΗΖΩΗΕΝΤΩΥΙΩ
ΑΥΤΟΥ ΟΕΧΩΝΤΟΝΥΙΟΝΕΧΕΙ
ΤΗΝΖΩΗΝ·ΟΜΗΕΧΩΝΤΟΝΥΙΟ
ΤΟΥΘΥΤΗΝΖΩΗΝΟΥΧΕΧΕΙ
ΤΑΥΤΑΕΓΡΑΨΑΥΜΙΝΙΝΑΕΙΔΗΤΕ
ΟΤΙΖΩΗΝΕΧΕΤΕΑΙΩΝΙΟΝΟΙΠΙ
CΤΕΥΟΝΤΕCΕΙCΤΟΟΝΟΜΑΤΟΥ
ΥΙΟΥΤΟΥΘΥ ΚΑΙΑΥΤΗΕCΤΙΝ
ΗΠΑΡΡΗCΙΑΗΝΕΧΩΜΕΝΠΡΟC
ΑΥΤΟΝ·ΟΤΙΑΝΑΙΤΩΜΕΘΑΚΑΤΑ
ΤΟΟΝΟΜΑΑΥΤΟΥΑΚΟΥΕΙΗΜΩΝ
ΟΑΝΑΙΤΩΜΕΘΑΟΙΔΑ·
ΜΕΝΟΤΙΕΧΟΜΕΝΤΑΑΙΤΗΜΑΤΑ
ΑΗΤΗΚΑΜΕΝΠΑΡΑΥΤΟΥ
ΕΑΝΤΙCΙΔΗΤΟΝΑΔΕΛΦΟΝΑΥΤΟΥ
ΑΜΑΡΤΑΝΟΝΤΑΑΜΑΡΤΙΑΝΜΗΠΡΟC
ΘΑΝΑΤΟΝ·ΑΙΤΗCΕΙΚΑΙΔΩCΕΙΑΥ
ΤΩΖΩΗΝΤΟΙCΜΗΑΜΑΡΤΑΝΟΥCΙ
ΑΜΑΡΤΙΑΝΜΗΠΡΟCΘΑΝΑΤΟΝ·
ΕCΤΙΝΑΜΑΡΤΙΑΠΡΟCΘΑΝΑΤΟΝ
ΟΥΠΕΡΙΕΚΕΙΝΗCΛΕΓΩΙΝΑΕΡΩ

ΟΠΡΕCΒΥΤΕΡΟCΕΚΛΕΚΤΗ
ΚΥΡΙΑΚΑΙΤΟΙCΤΕΚΝΟΙCΑ
ΟΥCΕΓΩΑΓΑΠΩΕΝΑΛΗΘΕΙ
ΟΥΚΕΓΩΔΕΜΟΝΟCΑΛΛΑΚΑΙ
ΠΑΝΤΕCΟΙΕΓΝΩΚΟΤΕCΤΗ
ΑΛΗΘΕΙΑΝΔΙΑΤΗΝΑΛΗΘΕΙΑ
ΤΗΝΕΝΟΙΚΟΥCΑΝΕΝΗΜΙΝ
ΚΑΙΜΕΘΗΜΩΝΕCΤΑΙΕΙCΤΟΝ
ΑΙΩΝΑ ΧΑΡΙCΕΛΕΟCΕΙΡΗΝΗ
ΠΑΡΑΘΥΠΡC ΚΑΙΠΑΡΑΙΥΧΥΤΟΥ
ΥΙΟΥΤΟΥΠΡCΕΝΑΛΗΘΕΙΑΚΑΙΑΓΑΠΗ
ΕΧΑΡΗΝΛΙΑΝ·ΟΤΙΕΥΡΗΚΑΕΚΤΩ
ΤΕΚΝΩΝCΟΥΠΕΡΙΠΑΤΟΥΝ
ΤΑCΕΝΑΛΗΘΕΙΑΚΑΘΩCΕΝΤΟ
ΛΗΝΕΛΑΒΟΜΕΝΑΠΟΤΟΥΠΡC
ΚΑΙΝΥΝΕΡΩΤΩCΕΚΥΡΙΑΟΥΧ
ΩCΕΝΤΟΛΗΝΚΑΙΝΗΝΓΡΑΦΩ
CΟΙ·ΑΛΛΗΝΕΙΧΑΜΕΝΑΠΑΡΧΗC
ΙΝΑΑΓΑΠΩΜΕΝΑΛΛΗΛΟΥC
ΚΑΙΑΥΤΗΕCΤΙΝΗΑΓΑΠΗ ΙΝΑΠΕ
ΡΙΠΑΤΩΜΕΝΚΑΤΑΤΑCΕΝΤΟ
ΛΑCΑΥΤΟΥ ΑΥΤΗΗΕΝΤΟΛΗΕCΤΙ
ΙΝΑΚΑΘΩCΗΚΟΥCΑΤΕΑΠΑΡΧΗC
ΙΝΑΕΝΑΥΤΗΠΕΡΙΠΑΤΗΤΕ
ΟΤΙΠΟΛΛΟΙΠΛΑΝΟΙΕΞΗΛΘΑΝΕΙC
ΤΟΝΚΟCΜΟΝ·ΟΙΜΗΟΜΟΛΟΓΟΥΝ
ΤΕCΙΝΧΝΕΡΧΟΜΕΝΟΝΕΝCΑΡΚΙ
ΟΥΤΟCΕCΤΙΝΟΠΛΑΝΟCΚΑΙΟΑΝ
ΤΙΧΡΙCΤΟC ΒΛΕΠΕΤΕΕΑΥΤΟΥC
ΙΝΑΜΗΑΠΟΛΕCΗΤΕΑΕΙΡΓΑCΑCΘΕ

ΤΗϹΗ·ΠΑϹΑΔΙΚΙΑΑΜΑΡΤΙΑЄϹΤΙ
ΚΑΙЄϹΤΙΝΑΜΑΡΤΙΑΟΥΠΡΟϹΘΑΝΑΤΟ
ΟΙΔΑΜЄΝΟΤΙΠΑϹΟΓЄΓЄΝΝΗΜЄ
ΝΟϹЄΚΤΟΥΘΥΟΥΧΑΜΑΡΤΑΝЄΙ
ΑΛΛΟΓЄΝΝΗΘЄΙϹЄΚΤΟΥΘΥΤΗ
ΡЄΙΑΥΤΟΝ·ΚΑΙΟΠΟΝΗΡΟϹΟΥΧ
ΑΠΤЄΤΑΙΑΥΤΟΥΟΙΔΑΜЄΝΟΤΙ
ЄΚΤΟΥΘΥЄϹΜЄΝΚΑΙΟΚΟϹΜΟϹ
ΟΛΟϹЄΝΤΩΠΟΝΗΡΩΚЄΙΤΑΙ
ΚΑΙΟΙΔΑΜЄΝΟΤΙΟΥΙΟϹΤΟΥΘΥ
ΗΚЄΙ·ΚΑΙЄΔΩΚЄΝΗΜΙΝΔΙΑΝΟΙΑ
ΙΝΑΓΙΝΩϹΚΟΜЄΝΤΟΝΑΛΗ
ΘЄΙΝΟΝΘΝ·ΚΑΙЄϹΜЄΝЄΝΤΩ
ΑΛΗΘЄΙΝΩЄΝΤΩΥΙΩΑΥΤΟΥ
ΟΥΤΟϹЄϹΤΙΝΟΑΛΗΘЄΙΝΟϹΘϹ
ΚΑΙΖΩΗΑΙΩΝΙΟϹ·ΤЄΚΝΙΑ·
ΦΥΛΑΞΑΤЄЄΑΥΤΟΥϹΑΠΟΤΩΝЄΙΔΩΛΩΝ

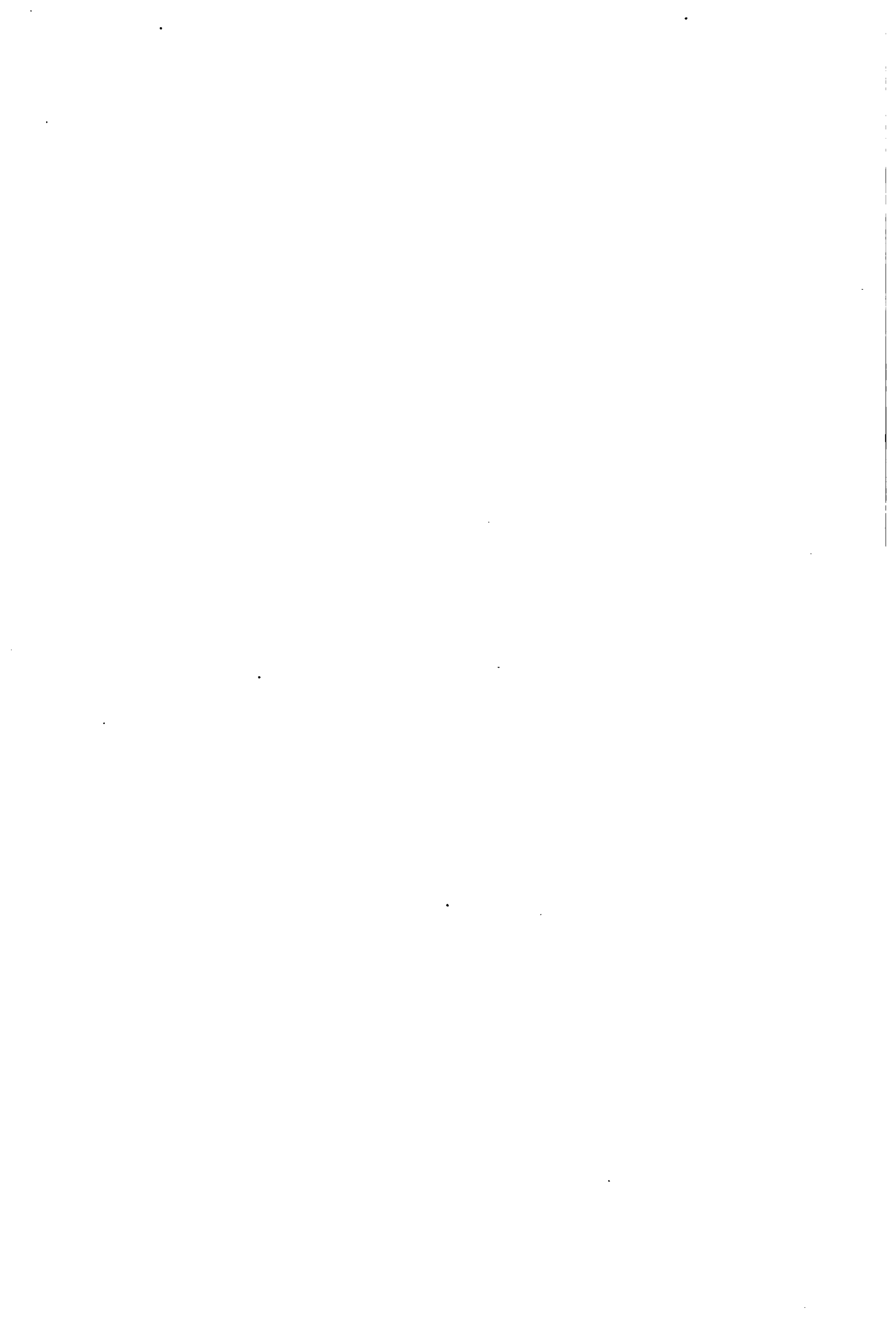
ΙΩΑΝΝΟΥ Α

ΑΛΛΑΜΙϹΘΟΝΠΛΗΡΗΑΠΟΛΑΒΗΤЄ
ΠΑϹΟΠΡΟΑΓΩΝΚΑΙΜΗΜЄΝΩ
ЄΝΤΗΔΙΔΑΧΗΤΟΥΧΥΘΝΟΥΚЄΧЄΙ
ΟΜЄΝΩΝЄΝΤΗΔΙΔΑΧΗΟΥΤΟϹ
ΚΑΙΤΟΝΥΝΚΑΙΤΟΝΠΡΑЄΧЄΙ·
ЄΙΤΙϹЄΡΧЄΤЄΠΡΟϹΥΜΑϹΚΑΙΤΑΥ
ΤΗΝΤΗΝΔΙΔΑΧΗΝΟΥΦЄΡЄΙ
ΜΗΛΑΜΒΑΝЄΤЄΑΥΤΟΝЄΙϹΟΙΚΙΑ
ΚΑΙΧΑΙΡЄΙΝΑΥΤΩΜΗΛЄΓЄΤЄ·
ΟΛЄΓΩΝΓΑΡΑΥΤΩΧΑΙΡЄΙΝ·ΚΟΙΝΩ
ΝЄΙΤΟΙϹЄΡΓΟΙϹΑΥΤΟΥΤΟΙϹΠΟ
ΝΗΡΟΙϹ ΠΟΛΛΑЄΧΩΥΜΙΝΓΡΑΦΙΝ
ΟΥΚЄΒΟΥΛΗΘΗΝΔΙΑΧΑΡΤΟΥΚΑΙ
ΜЄΛΑΝΟϹ·ЄΛΠΙΖΩΓΑΡΓЄΝЄ
ϹΘЄΠΡΟϹΥΜΑϹΚΑΙϹΤΟΜΑΠΡΟϹ
ϹΤΟΜΑΛΑΛΗϹΑΙΙΝΑΗΧΑΡΑΥΜΩΝ
ΗΠЄΠΛΗΡΩΜЄΝΗ
ΑϹΠΑΖЄΤΑΙϹЄΤΑΤЄΚΝΑΤΗϹΑΔЄΛ
ΦΗϹϹΟΥΤΗϹЄΚΛЄΚΤΗϹ·

ΙΩΑΝΝΟΥ Β

Faksimile einer Seite aus dem Codex Alexandrinus. Griechische Bibelhandschrift des 5. Jahrh. London, Brit. Museum.

Inhalt: 1. Epistel Johannis 5 9–21 und 2. Joh., ca. 5/7 der Originalgröße.



erstaunten Blicken auf; diese Zukunft ist geschrieben in einem Buche mit sieben Siegeln, das nur der Erlöser öffnen mag. Durch dessen Gnade ist es dem Seher vergönnt, einen Blick hineinzuthun, die Siegel fallen und jedes bringt eine schmerzliche Prüfung der Gläubigen für die nächste Zeit. Nach dem fünften werden sie selber mit dem Namen Gottes erfüllt, zum Schutz gegen die weiterern Gefahren, beim sechsten erscheinen die Posaunenengel, die der bösen Welt ihre Strafen verkünden, aber auch noch eine letzte Frist für Reue und Besserung gestatten. Nach der siebenten Posaune wird das Volk Gottes im Tempel zu Jerusalem geborgen, und eine Läuterung dieser Gemeinde in Aussicht gestellt.

Die achte Posaune bringt das Ende, die Beschreibung der höllischen Mächte, des Satans und des Antichrist, die bildliche Verkündigung des Weltuntergangs. Rom fällt durch seinen wiederkehrenden antichristlichen Nero, dieser durch den Messias, der Teufel wird im Abgrund gefesselt auf Jahrtausende, während welcher die Gläubigen den Vorgeschmack der ewigen Seligkeit genießen. Dann kommt er noch einmal los, zieht in den Kampf gegen die heilige Stadt und wird endlich selbst in den Feuerpfuhl gestürzt. Nun feiern die himmlischen Heerscharen die Gerichte Gottes, es beginnt die Auferstehung, das Weltgericht; die Erde, das Meer und die Hölle geben ihre Toten wieder, die Sündigen gehn in die Verdammnis, die Gerechten in das neue Reich des Geistes ein. Ewige Herrlichkeit thut sich auf in der neuen Stadt Gottes, es wird ein neuer Himmel und eine neue Erde, und gleich einer geschmückten Braut steigt die Gottesstadt, das neue Jerusalem, hernieder. Gott ist es, der Herr allein, der alle Thränen trocknet, so daß nicht mehr Tod, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerzen mehr auf Erden vorhanden sind. Er giebt den Durstigen von dem Brunnen des lebendigen Wassers und verkündet seine Herrlichkeit allen Menschen, den Juden wie den Heiden, die er zu dem lautern Strom des lebendigen Wassers führt. So ist das Wort des Meisters erfüllt: „Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie schauen Gott. Und der Geist und die Braut sprechen: Komm! und wer es höret, der spreche: Komm! und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst." Der Seher bezeugt allen, die da hören, die Worte der Weissagung dieses Buches und schließt mit frommen Mahnungen, die baldige Ankunft des Erlösers und die Erfüllung aller dieser Gesichte verkündend.

Als poetisches Werk hat gerade die „Apokalypse" alle Schönheiten und alle Fehler orientalischer Poesie; sie erscheint überschwenglich und unverständlich für diejenigen, welche sich diesem Zauber verschließen; sie ist ein erhabenes Dichterwerk für alle, welche diese christliche Kunstdichtung in griechischer Sprache zu deuten verstehen. Allerdings kennt sie weder die plastische Strenge der griechischen, noch die warme Anmut der romantischen Poesie. „Es ist der brennende Hauch des Ostens, der ihre Bilder belebt; eine üppige Phantasie opfert die Schönheit der Kühnheit und spricht allen Verhältnissen Hohn; das menschlich Ansprechende weicht dem gigantisch Abstoßenden. Eine Flut von Metaphern, eine ununterbrochene Geburt von abstrakten Ideen zu persönlichen Figuren belebt unheimlich und grauenhaft gleich einer phantastischen Auferstehungsszene diese seltsamen Schöpfungen. Dabei ist keine Beschreibung anschaulich und

faßlich; die Umrisse der Bilder zerfließen und verschwimmen in beweglichen Linien trotz dem gänzlichen Mangel an Feinheit in dem Stoffe ihres Gewandes, und jeder Versuch, sie mit Hilfe des Pinsels aus dem Gebiete des geistigen Begreifens, dem sie allein verbleiben müssen, hinüberzuziehen in das des sinnlichen Schauens hat nie anderes als groteske Zwittergebilde hervorgebracht."

Die Poesie der Kirche.

Im glühenden Feuereifer seiner religiösen Begeisterung hatte das junge Christentum sich die Aufgabe gestellt, das Reich der heidnischen Sinnenwelt völlig zu zertrümmern. Die Schöpfungen der Kunst und Poesie galten ihm als Werke des Teufels, und ein großes Reich der Schönheit wäre untergegangen, wenn nicht noch zur rechten Zeit die Besinnung zurückgekehrt und das Bedürfnis sich herausgestellt hätte, bei der Begründung einer neuen Kultur auf die Schöpfungen der alten zurückzugehen. So baute das Christentum auf den Trümmern der Antike sich ein neues Reich der Kunst und Dichtung auf. Die Menschen verlangten noch immer nach dem Reiz des Schönen und Wunderbaren in Farbe, Ton und Bild; man mußte daher zu jenen verachteten Werken des Teufels zurückkehren, um sie für das religiöse Bedürfnis des eignen Glaubens umzuwandeln. Es versteht sich von selbst, daß das Kunstideal bei dieser Umwandlung kein anderes sein konnte als das religiöse, in dessen Mittelpunkt bereits die Vorstellung von Christus als dem „Gottmenschen" stand. Die Verehrung der Heiligen, die Erzählung der Wunder, die Fülle der Legenden schuf förmlich einen neuen christlichen Olymp und eine Art katholischer Mythologie. Diesen sagenbildenden Trieb finden wir zunächst in den sog. „Apokryphen" des Neuen Testaments wieder, die im zweiten und dritten Jahrhundert fortwucherten. Es ist dies eine viel verzweigte Litteratur untergeschobener Evangelien wie der von Jakobus, Thomas, Nikodemus, dann von Apostelgeschichten wie die Akten des Paulus und des Petrus, des Matthäus und des Johannes u. a., ferner von Apokalypsen, die sich an das poetische Urbild des Johannes anlehnten, und von Briefen.

Sie alle hatten die Tendenz, das Interesse des Volkes, welches an diesen Wundergeschichten seine lebhafte Freude hatte, wachzurufen und festzuhalten. Eine Reihe anderer altchristlicher Schriften förderte diese Tendenz: das Evangelium der Hebräer, der Ägypter, des Petrus, und fast sämtliche Schriften der apostolischen Väter, namentlich die Briefe des Barnabas, des Clemens und der sog. Brief des Hermas. Aber diese Denkmäler der christlichen Urzeit wurden aus dem neutestamentlichen Kanon ausgeschieden; es waren dies wohl fast sämtlich Erbauungsbücher, welche sich an die Propheten und Psalmisten einerseits, an die Evangelien und Apostelbriefe anderseits anlehnten. Die Psalmen und Prophetenreden blieben auch das Vorbild aller religiösen Poesie dieser Zeit. In den Evangelien selbst finden wir noch Nachklänge dieser hebräischen Dichtung. Dazu kam ein neues Element, als die Kirchenväter die Ideen der neuplatonischen Philosophie auf christlichen Boden übertrugen. Die Grundidee bildete natürlich der Gegensatz zwischen christlicher





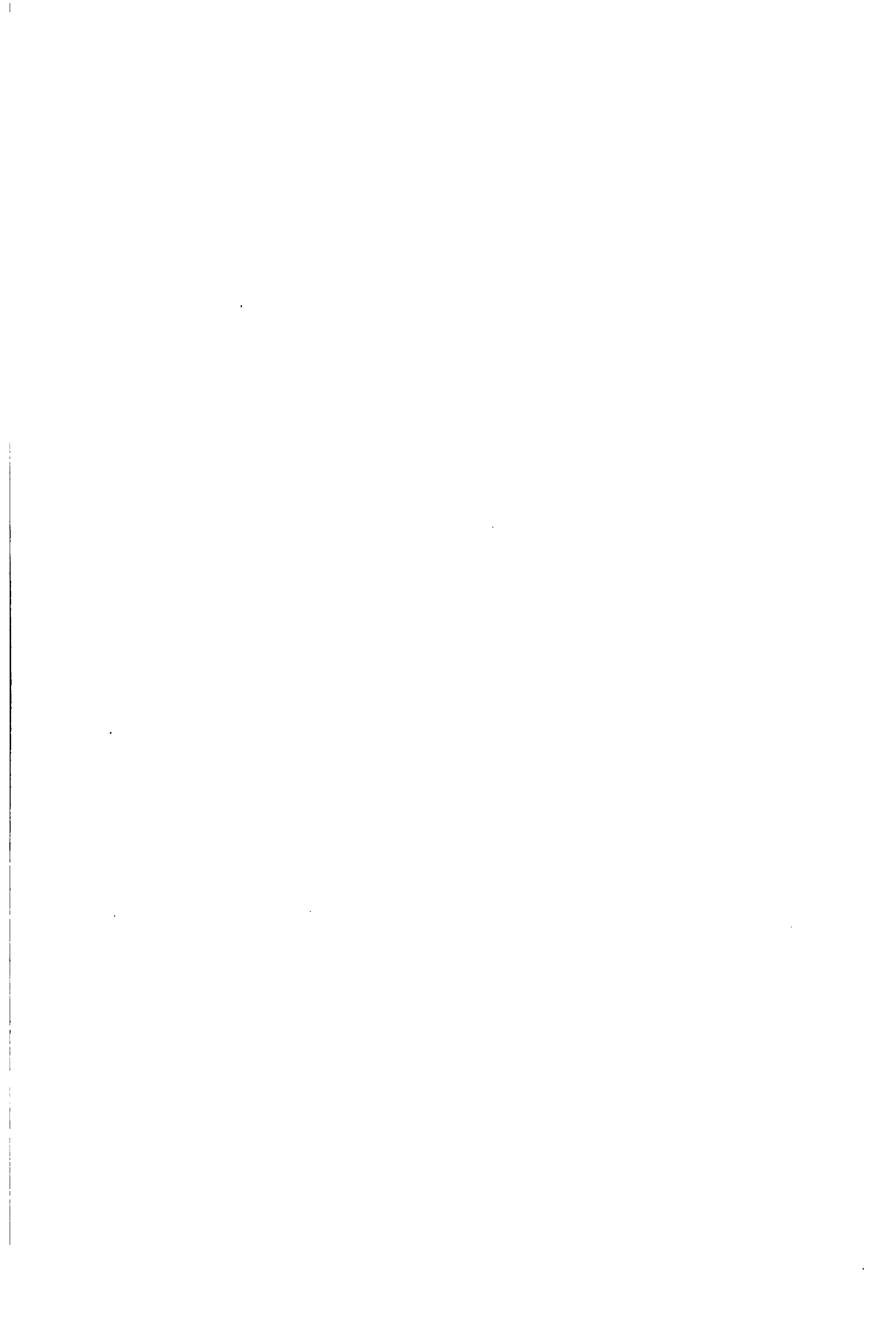
Τίς ἡ γραμμίς·
[illegible]
[illegible]
τίς ἡ ἐκείνου σοφία
καὶ [illegible]
δι' ἧς καθ' ἕκαστον
[illegible]
[illegible]
ἐγὼ μὲν γάρ, οὐδὲ
μίαν ἀρίσκω.

[illegible]
[illegible]
καὶ [illegible]
[illegible], ἕν γε τοῦτο
[illegible]
[illegible] καὶ ἴσως
οὐ φαῦλον. κἄν τι
[illegible]
[illegible]
[illegible]

LITH. u. DRUCK GIESECKE & DEVRIENT

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

AUS EINER SPÄTEREN GRIECHISCHEN HANDSCHRIFT DER
HOMILIEN DES GREGOR VON NAZIANZ UM 1200
PARIS NATIONAL BIBLIOTHEK. VERKLEINERTES FAKSIMILE



Himmelssehnsucht und heidnischer Erdenlust in seiner vollen Schroffheit. Diese christliche Poesie hat später nach den Nationen, welche sich dem Christentum anschlossen, weitere Kreise gebildet: einen griechisch-orientalischen, einen lateinisch-romanischen und einen germanisch-protestantischen. Als den Charakter des erstern hat ein neuerer Historiker die Resignation, als den des zweiten die Ritterlichkeit und als den des dritten die Selbstgewißheit angesehen. Aber nur die beiden ersten Kreise gehören in den Bereich der Poesie des Christentums selbst, insofern dieses das Grundelement jener Dichtung ist. Aus demselben Grunde gehören die griechischen und lateinischen Dichter der Kirche nicht in die griechische und römische Litteratur, ebenso wie die späteren christlichen Poeten mehr ihren Nationallitteraturen als der Poesie des Christentums an sich zuzuweisen sind.

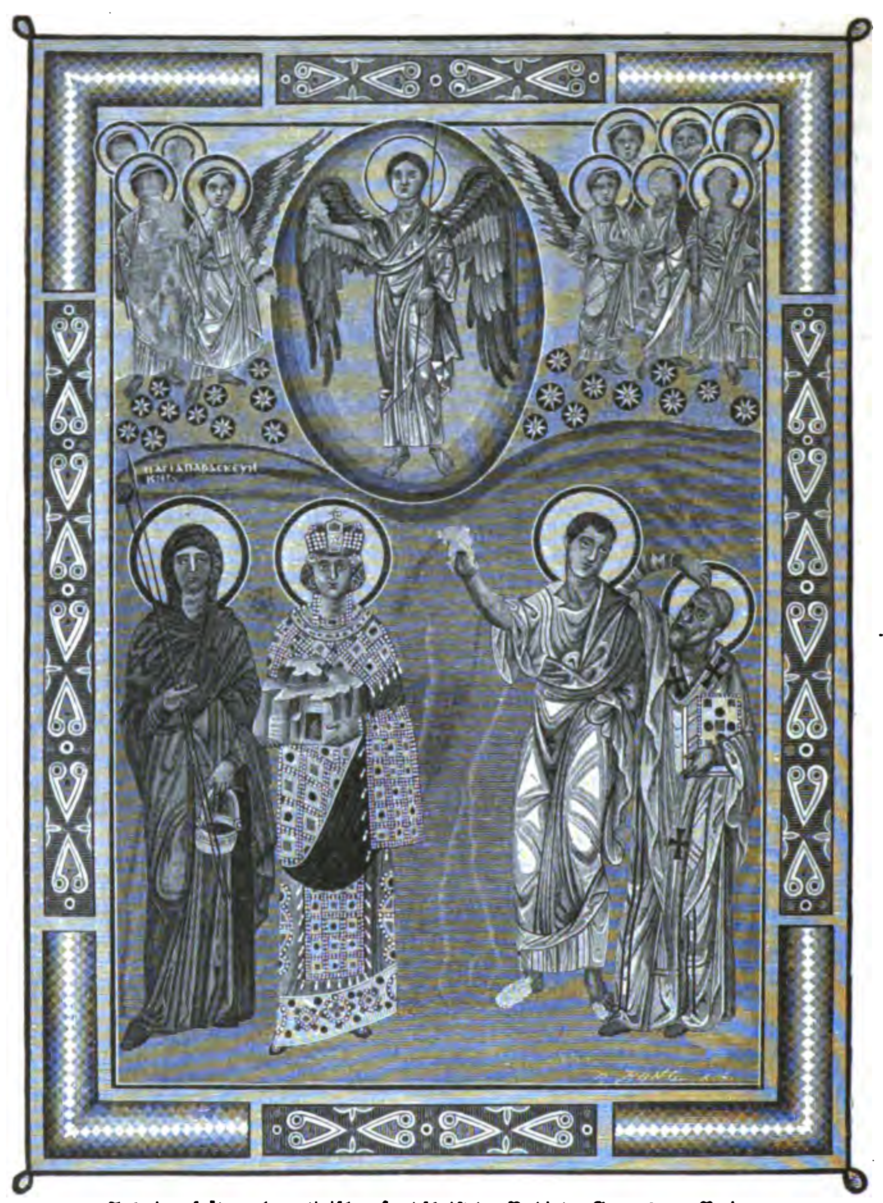
Die griechischen Kirchenväter waren die ältesten christlichen Dichter. Der Lobgesang auf Christus von Clemens von Alexandrien (200) vereinigt noch die Kraft des Psalmengesangs mit der Anmut der hellenischen Lyrik. Das christliche Element vermittelt diese beiden Extreme durch eine Fülle plastischer Anschauungen.

Du Lenker ungebändigter Füllen,
Du Fittich sicher schwebender Vögel,
Nimmer wankendes Steuer der Jugend,
Der königlichen Herde Hirt!
Deine schuldlosen Kinder versammle,
Heilig zu preisen,
Truglos zu loben
Mit geweihten Lippen
Der Jugend Leiter: Christus!

Der Heiligen König,
Des höchsten Vaters
Allwaltendes Wort!
Der Weisheit Spender,
Der Leidenden Stütze,
Der Unsterblichkeit Herr,
Der Leidenden
Heiland, o Jesu!
Hirt und Vater,
Steurer und Lenker,
Himmlischer Fittich
Der geweihten Herde:
Fischer der Sterblichen,
Der Erben des Heils,
Der du aus feindlicher Flut
In der Bosheit Meer
Mit süßem Leben
Die reinen Fische fängst!

Führ' uns an, o du
Der geistigen Schafe Hirt!
Führ' uns an, o Heiliger,
Der unbefleckten Jugend Fürst!
Fußstapfen Christi,
Himmelsweg,
Ewiges Wort,
Unermeßlicher Geist,
Unsterbliches Licht,
Der Barmherzigkeit Quell,
Der Tugend Ursprung,
Heiliges Leben,
Der Gottesverehrer Jesus Christ!

Neben dem Fittich der himmlischen Herde wird auch der süße Quell des Erbarmens, die holdseligste Braut, gepriesen, und „einfältiges Lob“, innig fromme Lieder singen die Gläubigen dem König und Herrn, dem mächtigen Gottessohn. Nach Clemens von Alexandrien ist der berühmteste Dichter der griechisch-christlichen Poesie Gregorius, Bischof zu Nazianz (330—390), dem auch das älteste Drama, „Der leidende Christus,“ zugeschrieben wird. Dieser wie alle folgenden Dichter der Kirche sind bei den „armen, blinden“ Heiden in die Schule gegangen; auch sie konnten sich dem Zauber und der Anmut des hellenischen Wesens nicht entziehen. Zunächst mußte freilich ihre naturfeindliche Sinnesweise und ihre Weltflucht jedem ästhetischen Gestaltungstrieb abhold sein; die Kluft zwischen Geist und Natur wurde ja immer mehr erweitert, das Verhältnis des Menschen zu Gott und zum Erlöser bildete das einzige Problem, an dessen



Aus einer späteren byzantinischen Handschrift der Predigten Gregors von Nazianz:
Allegorische Darstellung des Osterfestes. Für Kaiser Basilius den Makedonier angefertigt.
Paris, National-Bibliothek.

Lösung sich Philosophen und Dichter gleich abmühten. Erst in einer spätern Zeit, wo die christliche Poesie zu reicherer Gestaltungskraft und sinnlicher Anschauung vorgeschritten ist, erwachte auch wieder die Freude an der Natur, welche ja niemals aus den Herzen der Menschen gänzlich zu bannen ist. Nur daß

dieses Naturgefühl nicht mehr ein allgemein menschliches, sondern ein ausgeprägt religiöses ist. Sie sehen in der Natur nur Gott und wenden sich zu ihr mit einer schwärmerischen Innigkeit, die das klassische Altertum nicht kannte. Ihre Naturanschauung ist die der Psalmisten. Aber es sprechen sich doch in ihren Schilderungen schon Gefühle aus, welche sich mit denen der modernen Zeit inniger verschmelzen als vieles, was aus der Weltanschauung der Antike uns überkommen ist. Gregor von Nazianz und Basilius der Große (330—379) entwickeln eine schwärmerisch-melancholische Naturanschauung, die aber keineswegs das dichterische Gefühl verleugnet. Ein weiches und wehmütiges Naturgefühl zieht durch jene Briefe, welche der letztere an den erstern schreibt, um ihm die Reize einer Landschaft zu schildern, und auf die Einwendung des Gregorius, daß ja alles Irdische doch im letzten Grunde nichtig sei, erwidert Basilius: Da der Seelenfrieden das höchste Ziel menschlichen Strebens sein müsse, zu diesem aber nur die Trennung von der Welt, also die Einsamkeit, führe, deshalb sei ihm jene idyllische Landschaft so lieb, wo er frei von menschlichem Verkehr in der Betrachtung der Natur die Unruhe der Seele stille und alle Selbsttäuschung und Selbstgefälligkeit in ihre Grenzen verweise. Ein sinniges Naturgefühl gelangt in seinen Predigten zu getreuem Ausdruck. „Ein lieblicher Anblick ist das glänzende Meer, wenn die unbewegliche Windstille es fesselt, lieblich aber auch ist es, wenn es vom Hauche der Lüfte sanft bewegt auf der Oberfläche sich kräuselt, bald purpurnes, bald weißes, bald blaues Licht dem Schauenden darbietet, wenn es nicht gewaltsam das Festland schlägt, sondern mit friedlicher Umarmung liebkoset.“ — Aber auch bei Gregor von Nazianz, der dem Genossen seine Schwärmerei vorgeworfen, tritt eine tiefe und sinnige Naturauffassung fast wie unwillkürlich hervor. Er setzt Natur- und Seelenstimmung bereits in einen Kontrast, und dieser Kontrast bereitet seinem poetischen Herzen ein tiefes Weh: „Gestern saß ich, von meinem Kummer gepeinigt, allein im schattigen Hain, mein Herz in Gram verzehrend; denn ich liebe dies Heilmittel im Leiden, selbst mit mir zu reden, schweigend; die Lüfte flüsterten zugleich mit den sangreichen Vögeln von den Zweigen herab, süßen Schlummer spendend dem so heiß nach demselben verlangenden Sinne. Und die Cikaden auf den Bäumen, aus der Brust hell singend, die Freundinnen der Sonne, durchtönten mit ihrem Gesumme den ganzen Hain; und daneben bespülten kühle Wasser die Füße, ruhig fließend durch die traurige Flur; ich aber hielt mich fest an dem Gram, der mich erfaßt hatte, und kümmerte mich um all das nicht, da der Sinn, der von Schmerzen umhüllt ist, nicht teilnehmen mag am Genießen.“ Dieselbe Stimmung der Wehmut zeigen auch alle anderen Betrachtungen, Homilien, Lieder und Hymnen der griechischen Kirchenväter: es ist die Resignation, die Weltflucht und die Askese, welche sie predigen und lehren.

In der lateinischen Kirchenpoesie tritt dagegen schon früh ein triumphierender, streitbarer Ton hervor; der Preis des Erlösers, das Leben der Heiligen und die Paraphrase der Schöpfungsgeschichte sind die bedeutsamsten Motive der christlich-lateinischen Dichter, und mächtig ergreift uns noch heute der majestätische Lobgesang, der dem berühmten Mailänder Bischof Ambrosius (397) zugeschrieben wird (Te deum laudamus):

Herr Gott, dich loben wir,
Dich, Herr, bekennen wir;
Dich, ewiger Vater,
Verehrt von Pol zu Pol die Welt.

Dir rufen die Engel, dir die Himmel,
Dir die Gewalten allzumal;
Dir Cherubim und Seraphim
Mit nie verhallender Stimme zu:

Heilig, heilig, heilig
Ist unser Herr Gott Zebaoth!
Himmel und Erde füllt
Die Größe deiner Herrlichkeit.

Dich preist der Apostel glorreicher Chor,
Dich der Propheten gottselige Schar,
Dich der Märtyrer
Verklärtes Geleit.
Über den weiten Kreis der Erde
Bekennt die heilige Kirche
Dich, den Vater unermeßlicher Herrlichkeit,
Deinen erhabenen, wahren, eingeborenen Sohn
Und den heiligen Geist, unsern Tröster.

Du, König der Herrlichkeit, Christus,
Bist des Vaters unerschaffener Sohn;
Du unternahmst, die Menschen zu erlösen
Und verschmähtest den Schoß der Jungfrau nicht.
Du besiegtest den Stachel des Todes
Und erschlossest den Gläubigen
Die Reiche des Himmels.
Du sitzest zur Rechten Gottes,
In des Vaters Herrlichkeit;
Einst wirst du kommen, die Welt zu richten.
So bitten wir dich:
Hilf deinen Erlösten,
Die dein kostbares Blut erkaufte;

Laß sie mit deinen Heiligen
Des Ewigen Ruhms genießen,
Gieb deinem Volke Heil, o Herr,
Und segne dein Erbteil,
Pflege sie und erhebe sie
In Ewigkeit.
Wir segnen dich Tag für Tag
Und loben deinen Namen
In Ewigkeit und in Ewigkeiten Ewigkeit.
Geruhe, Herr, uns diesen Tag
Vor allen Sünden zu beschützen.
Erbarme dich unser, Herr,
Erbarme dich unser.
Deine Milde lasse gehen über uns,
Gleichwie wir auf dich vertraut haben.
Auf dich hab' ich vertraut, o Herr,
Laß mich nicht zu Schanden werden ewiglich.

Nur die Form und die Sprache haben die lateinischen Dichter der christlichen Kirche von den Römern geliehen; der Inhalt ihrer Dichtungen setzt sich fast ausschließlich aus Reminiscenzen der althebräischen Poesie zusammen. Höchstens in ihren Naturschilderungen zeigt sich eine Abhängigkeit von der antik-heidnischen Bildung. Ihre Lyrik ist von inniger Andacht durchdrungen und bildet in dieser Abhängigkeit einen entschiedenen Gegensatz zu der antiken Naturanschauung. Die Natur ist ihnen die Dienerin Gottes, dessen unmittelbaren Geboten sie folgt, dessen Werkzeug sie ist zum Heile der Menschen. „Aber auch der Teufel kann sich ihrer zeitweilig bemächtigen zum Verderben desselben; so wird die Natur leicht zum symbolischen Ausdruck der sittlichen Welt.“ Das Morgenlied des heiligen Hilarius feiert das aufgehende Tagesgestirn als das Symbol des Erlösers:

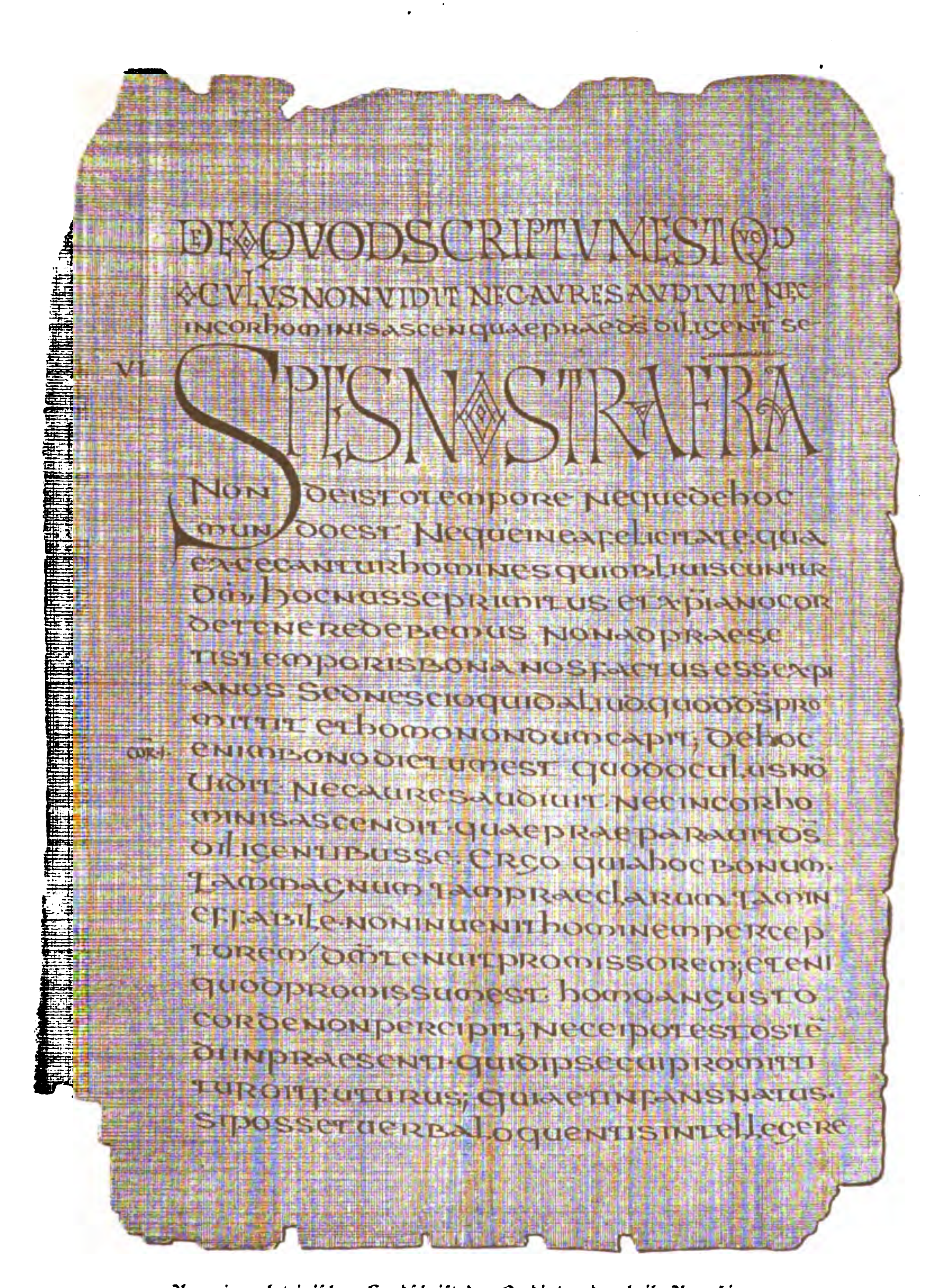
Lichtspender, Hehrer, der die Welt
Mit seinem klaren Schein erhellt,
Durch dessen Macht nach jeder Nacht
Der Tag erglänzt in Strahlenpracht.

Du führst das Licht herbei allein,
Nicht jener Stern, deß' schwacher Schein
Am Himmel blinkt und Kunde bringt,
Daß bald der Tag den Sieg erringt.

Du überstrahlst der Sonne Glanz,
Bist selber Tag und Sonne ganz;
Uns unbewußt in tiefster Brust
Erweckst du lichter Flammen Lust.

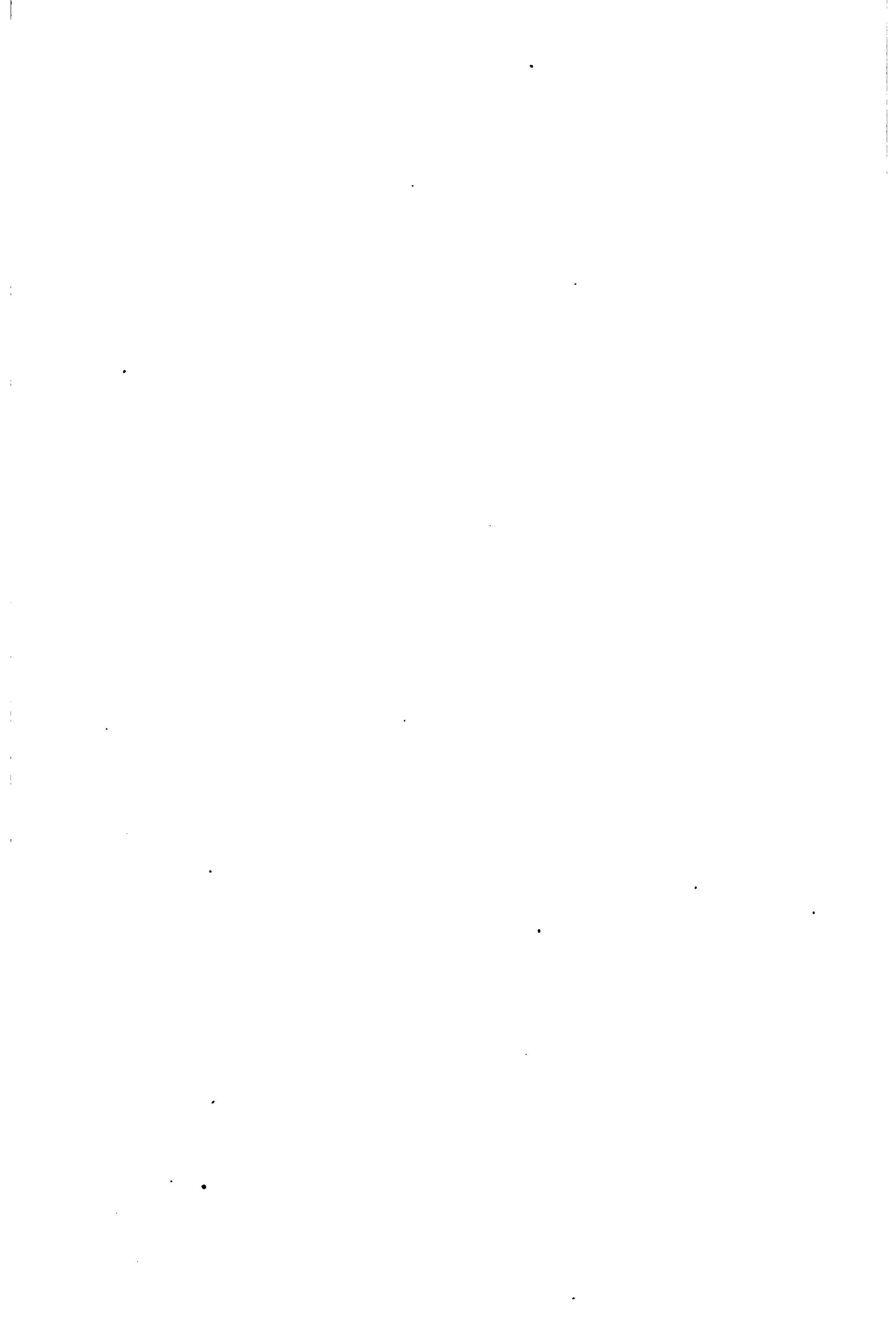
Schick' immer, Weltenschöpfer du,
Uns deines Lichtes Wonne zu,
Daß weit sich dieses Herz erschließt,
Wenn deine Gnade niederfließt.

Bis es, des heil'gen Geistes voll,
In sich den Gott bewahrend, schwoll;
Für Trug und List des Widerchrist
Auf ewig dann verschlossen ist.



DE EO QVOD SCRIPTVM EST QVOD
OCVLVS NON VIDIT NEC AVRES AVDIVIT NEC
IN COR HOMINIS ASCEN QVAE PRAE DS DILIGENT SE
VI SPES NOSTRA FRA
NON DE ISTO TEMPORE NEQUE DE HOC
MUNDO EST NEQUE IN EA FELICITATE QUA
EXCECANTUR HOMINES QUI OBLIVISCUNTUR
DM; HOC NOS SE PRIMITUS ET XPIANO COR
DE TENERE DEBEMUS NON AD PRAESE
NTIS TEMPORIS BONA NOS FACTUS ESSE XPI
ANOS SED NESCIO QUID ALIUD QUOD DS PRO
MITTIT ET HOMO NONDUM CAPIT; DE HOC
ENIM BONO DICTUM EST QUOD OCULUS NŌ
VIDIT NEC AURES AUDIVIT NEC IN COR HO
MINIS ASCENDIT QUAE PRAEPARAVIT DS
DILIGENTIBUS SE. ERGO QUIA HOC BONUM
TAM MAGNUM TAM PRAECLARUM TAM IN
EFFABILE NON INVENIT HOMINEM PERCEP
TOREM DM TENUIT PROMISSOREM; ETENI
QUOD PROMISSUM EST HOMO ANGUSTO
CORDE NON PERCIPIT; NEC EI POTEST OSTĒ
DI IN PRAESENTI QUID IPSE EI PROMITTI
TUR QUI IT FUTURUS; QUIA ET INFANS NATUS.
SI POSSET VERBA LOQUENTIS INTELLEGERE

Aus einer lateinischen Handschrift der Predigten des heil. Augustinus.
6. Jahrh. Papyrus. National-Bibl., Paris. Verkleinertes Faksimile (Silvestre Pal. univ.).



Dann komme, was da kommen mag,
Dann bringe, was da will, der Tag,
Wir leben gar der Sünde bar
Nach deinem Willen immerdar.

Dann überwindet keuscher Brust
Unschuld'ger Sinn die Fleischeslust,
Dann mag sich rein der Busen weihn,
Des Geistes Heiligtum zu sein.

Das ist der Seele brünstig Flehn;
Dies Heil, o Herr, laß uns geschehn,
Daß, wenn dein Licht die Nacht durchbricht,
Wir dein gedenken und der Pflicht.

Bei keinem der alten Kirchenväter zeigt sich aber die Verbindung des künstlerischen Genius mit der antiken Bildung so innig, wie bei dem heiligen Augustinus (354—430). Seine „Konfessionen" sind Bekenntnisse eines empfindenden Geistes, der sich nach schweren inneren Kämpfen mit dem Widerchrist zu innigem Glauben durchgerungen hat. Auch er hatte sich den holden Teufelswerken hingegeben, aber er hat früh seinen Gott erkannt, nachdem er aus den Wogen des Lebens an den Strand der Einsamkeit gelangt ist. Im Walten der Natur hat sich ihm sein Gott offenbart. Seit den Psalmensängern ist das Walten Gottes in der Natur kaum schöner dargestellt worden, als von diesem Kirchenvater. „Was ist ist Gott?" fragt Augustinus. „Ich habe die Erde gefragt, und sie sagte: Ich bin es nicht! Und alles, was auf derselben ist, hat eben dasselbe bekannt; ich habe das Meer gefragt und den Abgrund, und alles was da kriecht unter den lebenden Wesen, und sie haben geantwortet: Wir sind nicht dein Gott, suche über uns; ich habe die säuselnden Winde gefragt, und die gesamte Luft mit allem, was in ihr lebt, sagte: Es irrt sich Anaximenes, ich bin nicht Gott! Ich habe den Himmel, die Sonne, den Mond, die Sterne gefragt: Auch wir sind nicht der Gott, den du suchest! riefen sie. Und ich habe sie alle gefragt, die meine Sinne umgeben: Ihr habt mir gesagt von meinem Gott, daß ihr es nicht seid, sagt mir nun etwas von jenem! Und sie haben mit lauter Stimme gerufen: Er hat uns gemacht! Es war mein Fragen und Forschen — und ihre Antwort war ihre äußere sinnliche Schönheit!"

Obwohl also auch die lateinischen Kirchenväter in ihrer religiösen Poesie sich von der Antike beeinflußt zeigen, so waltet doch ein erheblicher Unterschied zwischen ihnen und den griechischen Vätern der Kirche vor. Diese haben einen freiern Blick, eine größere philosophische Bildung und eine überzeugende Beredsamkeit entwickelt. Die lateinischen Kirchenväter sind vorwiegend Theologen; es fehlt ihnen die Klarheit des Denkens und die Reinheit des Geschmacks. Keinem von ihnen ist es um künstlerische Ausbildung, noch weniger um stilistische Feinheiten oder gar um die Eleganz der Darstellung zu thun. Sie wollen nur die Erkenntnis des neuen Glaubens in schlichtester Form und mit ehrlicher Überzeugung verbreiten. Jedes litterarische Mittel war ihnen zu diesem frommen Zwecke willkommen. So schrieben sie Biographien, Chroniken und Weltgeschichten; auch in poetischen Werken verbreiteten sie ihre religiösen Ideen. Sie suchten sich dabei einer natürlichen Form zu bedienen, da ihnen die römische Prosodie nicht geläufig war. Aber die Kenntnis der Antike verrät sich doch in vielen dieser Schöpfungen, ja manche gingen so weit, sich der alten Dichter zu bedienen und in ihren Schöpfungen lyrische Partien oder Chöre von Virgil u. a. einzulegen, um mit diesen Kompilationen den geistlichen Stoff zu umhüllen. Diese Kirchenväter waren natürlich die einzigen Verteidiger des christlichen Glaubens

unter den späteren römischen Schriftstellern in jener Zeit, in welcher die antik-heidnische Bildung mit der christlichen Weltanschauung zu einem gewissen Ausgleich zu gelangen suchte.

Ihre Reihe eröffnet Minucius Felix, ein römischer Sachwalter unter den Antoninen, mit seinem bekannten Dialog „Octavius". In einer lieblichen Naturszenerie am Ufer des Meeres führt er uns eine Unterhaltung zwischen einem Christen und einem Heiden vor. Dieser feiert den alten Glauben, jener predigt mit Wärme das Evangelium der neuen Religion. „Siehe hin auf das Meer mit seinen Küsten, auf die Erde mit ihren Bäumen, siehe hin auf die ewig rinnenden Quellen, auf die aufgetürmten Berge, die gewundenen Hügel, die Strecken der Ebenen — überall wirst du Ordnung und Gesetzmäßigkeit erkennen; glaube, daß es einen Herrn und Vater des Weltalls giebt . . . Doch suche nicht einen Namen für Gott; Gott ist nur Name . . Wenn ich Vater sage, so denkst du an den leiblichen, wenn König, so an einen irdischen Herrscher; nimm die Namen hinweg und du wirst seine Klarheit erkennen!" Während Minucius Felix noch mit der heidnisch-humanen Gedankenwelt einen Ausgleich sucht, bekämpft der Presbyter Tertullianus in Karthago diese heidnische Bildung mit allem Eifer des frommen Theologen. Seine entschiedene Feindseligkeit gegen die Philosophie gipfelt in dem berühmten Satze: Credo quia absurdum est. So entwickelt er natürlich auch am schärfsten den Gegensatz christlicher Sittlichkeit gegen die antike Sinnlichkeit; in feurigen Deklamationen schildert er diesen tiefen Zwiespalt; er fragt: „Was hat der Philosoph und der Christ gemein? Der Schüler Griechenlands und des Himmels? Der Bewerber um Rom und der um ewiges Leben? Der Wortmacher und der Thatenvollbringer? Der Zerstörer und der Erbauer der Dinge? Der Freund und der Feind des Irrtums? Der Verfälscher der Wahrheit und ihr Wiederhersteller? Ihr Dieb und ihr Wächter? Was haben Athen und Jerusalem, was die Akademie und die Kirche, was die Häretiker und die Christen miteinander gemein? Unsere Lehre stammt aus Salomons Halle, welcher selbst uns hinterließ, den Herrn in Herzenseinfalt zu suchen. Uns ist seit Christus keine Neuheit mehr nötig, noch eine Forschung seit dem Evangelium. Wir sollen nicht über Christi Lehre hinaus noch suchen. Der Christ darf nicht mehr erforschen, als zu finden erlaubt ist; die endlosen Fragen verbietet der Apostel."

Aber nicht alle Vertreter der Kirche stellten sich dem Heidentum so feindlich gegenüber wie Tertullian. Wie Augustin diesen Kampf in sich durchgefochten, ist bereits erwähnt worden; aber weit charakteristischer zeigen sich Kampf und Ausgleich dieser beiden einander widerstrebenden Elemente bei den späteren Dichtern, so namentlich bei Ausonius aus Burdigala, der die Epistel und die Idylle nach Art der römischen Klassiker für den christlichen Gedanken zu verwerten suchte. Er ist ein Rhetoriker, der über alle Mittel eines gallischen Redekünstlers verfügt; er spielt mit allen Formen und gefällt durch die Leichtigkeit und Anmut seiner Darstellung. Sein dichterischer Nachlaß enthält Epigramme, Übersetzungen, Hymnen, Eklogen, Epistel und zwanzig Idyllen, worunter das zehnte, die Beschreibung des Moselthals (Mosella), die berühmteste ist. Dieses Gedicht gehört unter die glücklichsten Versuche der Alten in beschreiben-

der Poesie. Es schildert die schon damals rebenbepflanzten Hügel eines der schönsten Ströme unseres Vaterlands und es ist mehr als eine didaktische Komposition, oder eine nüchterne topographische Darstellung; es weht ein poetischer Hauch aus diesen Schilderungen des Ausonius. „Es ist, als ob auf den Wellen des deutschen Stromes und an seinen schönheitgekrönten Geländen den Römer germanische Naturliebe umweht habe, welche den oft holprigen und nicht klassisch vollendeten Versen erst Weihe und Stimmung giebt; das deutsche Land hat es ihm ebenso angethan, wie jenes deutsche Weib, das er besingt und mit Rosen und Lilien vergleicht.“ Sein Schüler ist Paulinus, ein Mann aus edler Familie, der bis zu seiner Bekehrung öffentliche Ämter verwaltet und später zum Bischof von Nola gewählt wurde. Aber aus seinen Gedichten und Briefen spricht mehr fromme Gesinnung zu uns, als ihr innerer Gehalt. Paulinus steckt noch viel zu tief im Heidentum, während er selbst der Muse den Abschied gegeben und nicht mehr von Apollo, sondern von Christus beherrscht wird.

Einen Aufschwung nimmt die christliche Poesie im fünften Jahrhundert; sie zieht nun vor allem die biblischen Stoffe in den Kreis ihrer Betrachtung und schafft nach hebräischen wie nach klassischen Mustern. So bearbeitet Dracontius in einem christlichen Lehrgedicht die Idee von Gott, und in anderen Schöpfungen wiederum Stoffe der alten Mythologie. Seine Schilderung des Paradieses ist von innigem poetischem Gefühl. Dieses verlorene Paradies sucht der Bischof Avitus in einer malerischen Beschreibung seinen frommen Hörern und Lesern vorzuführen. Aber nur zwei dieser Dichter verdienen aus dem ganzen Kreis jener christlichen Poeten hervorgehoben zu werden; es sind dies Apollinaris Sidonius im fünften und Venantius Fortunatus im sechsten Jahrhundert. Des Letztern Gedichte auf den Kaiser sind formgewandt aber gedankenarm; desto interessanter sind seine Briefe nach dem Muster des Plinius, die für die Geschichte seiner Zeit und für ihre Weltanschauung von nicht geringer Bedeutung sind. Sein Naturgefühl tritt namentlich in den Episteln hervor, wo er die Landsitze seiner Umgebung mit innigem Empfinden und feinem Verständnis beschreibt. Auch Cassiodorus, der neben einer Weltgeschichte und vielen anderen theologischen Werken noch einen Abriß der sieben freien Künste gegeben, gewährt uns einen interessanten Einblick in die poetische Auffassungsweise jener Zeit, in welcher der Sinn für Naturschönheit und für Poesie keineswegs erloschen war. Aber bei keinem Dichter zeigt sich dies in so klarer Weise, wie bei Venantius Fortunatus, dem Bischof von Poitier, der ebenfalls eine Moselreise von Metz bis Andernach geschildert. Er kam aus Italien nach Gallien, er war reich an Kenntnissen und poetischem Gefühl und bildet eine wohlthuende Erscheinung in jener schweren Zeit. „Auf ihm liegt wie der Abendschein der scheidenden Sonne der letzte Abglanz einer untergehenden Litteratur.“ Seine Lieder, in welchen er das jungfräuliche Wesen und die Macht der Liebe schildert, streifen bereits an den Ton des deutschen Volkslieds. Er hatte auch ein deutsches Mädchen geliebt, und als diese seinen irrenden Blicken entschwunden, klagt er:

Wie schnell ist meinem Blick durch dich das Licht verwehret!
Ganz bin ich, wenn du fliehst, von Wolkenlast beschweret...

Obwohl du flüchtig nur dich birgst auf kurze Weile,
Währt länger dieser Mond als eines Jahres Eile . . .
So kehre denn gesund zum Opferfest uns wieder;
Dann steigt auf einmal uns ein Zwiefach Licht hernieder!

Da seine Geliebte, jene unglückliche thüringische Königstochter Radegunde, endlich wiederkehrt, singt er jubelnd:

Du bringst mein Glück zurück, das du mit dir genommen,
Ein doppelt Opferfest ist uns durch dich gekommen.
Zwar aus den Furchen steigt noch kaum die Saat zur Höhe,
Mein Erntefest ist da, nun ich dich wiedersehe.
Die Garben bind ich' schon, die Frucht liegt auf den Wagen,
Was dem August gehört, hat mir April getragen.
Zwar springt die Knospe kaum, kaum sprießt die Rebenlaube,
Doch ist mein Herbst schon da, zur Lese reif die Traube.
Ob Birn- und Apfelbaum erst holden Duft verstreun,
Im jungen Blütenschmuck mit Frucht sie mich erfreun:
Noch liegt das Land so kahl, noch fehlt die Pracht der Ähren,
Doch Fülle glänzt ringsum, das macht dein Wiederkehren!

Venantius Fortunatus ist der letzte römische Dichter; ein schwermütiger Hauch liegt auf seinen Elegien, ein inniges Empfinden in seinen Naturschilderungen, ein wehmütiges Gefühl in seinen Liebesliedern, und eine glühende Begeisterung in seinen religiösen Hymnen. Er gehörte eben ganz dem christlichen Mittelalter an, jener Zeit, da Germanen- und Christentum sich bereits mit römischem Geiste vermählt haben. So nimmt er unter den Sängern der Kirche einen ersten Platz ein; sein Charfreitagslied (Hymnus de passione Domini) ist eines der berühmtesten Kirchenlieder:

Des Königs Fahnen gehn hervor,
Aufstrebt das Kreuz zum Himmelsthor,
Daran er, fleischgeworden, starb,
Der Leben allem Fleisch erwarb.

Aber erst von Gregor I. wurde die Hymnenlyrik der christlichen Kirche weiter ausgebildet. Wie auf die Institution des Papsttums, auf die Gestaltung der katholischen Kirche und auf das Mönchstum, so hatte er auch auf die Vortragsweise, auf die Ausbildung des Kultus einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Seine Sängerschule hat den ambrosianischen Gesang durch den sog. gregorianischen verdrängt; er schuf den Meßkanon und gab dem christlichen Kultus jene Kraft und Würde, welche ein wesentliches Element seiner Wirkung geworden ist.

Aber nicht in den Tagen des Kampfes, sondern erst in jener Periode, wo der Sieg der römischen Kirche schon entschieden war, entwickelt sich auch ihre Lyrik zu immer höherer Kraft und innerer Fülle; niemals ist der Triumph der Kirche begeisterter verkündigt worden, als in dem Hymnus von Petrus Damiani (1072) auf die Freuden des Paradieses. Seine Schilderung entbehrt nicht echt poetischer Momente:

Ach, wer schildert das Entzücken in des Friedens ew'gem Strahl,
Wo sich aus lebend'gen Perlen hebet der Paläste Zahl,
Wo von Gold die Tische schimmern in dem hochgewölbten Saal
Und Genuß hier und Begierde quillt in unerschöpftem Fluß;

Denn die Reizung schafft nicht Qual hier, der Genuß nicht Überdruß,
Der Genuß treibt nur zur Reizung und die Reizung zum Genuß.
Aus der süßen Flötenstimme quillt der Bach der Melodie,
Instrumente, süß den Ohren, tönen jauchzend Harmonie.
Denn sie singen Preis dem König, welcher ihnen Sieg verlieh.
Glücklich, glücklich ist die Seele, die vor ihrem König steht,
Unter deren Füßen unten sich des Weltalls Achse dreht,
Sonn' und Mond mit den Gestirnen ferne nur vorübergeht.

Das Paradies des katholischen Kardinals hat nicht wenig Ähnlichkeit mit dem der moslemischen Poeten. In beiden harret eitel Herrlichkeit und Pracht der frommen Seelen. Wie Damiani in triumphierendem Hymnenton die Freuden des Paradieses, so verkündet Thomas von Celano mit dumpfdröhnendem Donnerhall die Schrecken des Weltgerichts in seinem weitberühmten Liede „Dies irae, dies illa“:

Tag der Rache, Tag voll Bangen,
Schaust die Welt in Glut zergangen,
Wie Sibyll' und David sangen.
Welch Entsetzen wird da walten,
Wann der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten!
Die Posaun' im Wundertone
Sprengt die Gräber jeder Zone
Fordert alle hin zum Throne.

Staunend sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.
Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Da ist alles eingetragen
Welt, daraus dich zu verklagen.
Sitzt der Richter dann und richtet,
Wird, was dunkel war, gelichtet,
Keine Schuld bleibt ungeschlichtet.

Ach, was werd' ich Armer sagen,
Wessen Schutz und Rat erfragen,
Da Gerechte selber zagen? —

Und im Gegensatz zu diesem Dichter schildern andere wie Bernhard von Clairvaux und Thomas von Aquino in mystischen Hymnen die Herrlichkeit Christi; und der Mönch Jacobus de Benedictis singt sein süß melancholisches Stabat mater. Aber in all diesen Hymnen ist es doch immer derselbe Geist, der sich in verschiedenen Formen und mannigfaltigen Stimmungen ausspricht: Der Geist hingebender Liebe und frommer Resignation. Der Zauber, der das menschlich Schöne, welches trotz aller Verachtung fleischlicher und irdischer Dinge doch auch bei den christlichen Dichtern hervortritt, umfließt, waltet in dieser Poesie nicht weniger als in allen poetischen Schöpfungen des Mittelalters.

Gegen keinen Zweig der antiken Kunst hatte sich das Christentum in seiner ersten Periode so ablehnend verhalten wie gegen die Schauspielkunst. Liest man die Darstellungen römischer Historiker über die Entartung des Schauspiels, so erscheint dieser Haß wohl begreiflich. Längst waren die Tragödie und die Komödie in den Hintergrund getreten, die Gladiatorenkämpfe und die Wettspiele des Cirkus nahmen alles Interesse in Anspruch; nicht weniger die Tierkämpfe und die Hinrichtungen von Menschen durch wilde Tiere. Kein Reizmittel wurde verschmäht, um die abgestumpften Nerven der Zuschauer zu kitzeln. Hercules mußte auf dem Oeta den Flammentod sterben, Mucius Scävola die Hand über das Kohlenbecken halten, bis sie verzehrt war; daneben liefen die Darstellungen der Mimen und Pantomimen, in welchen die ganze

sittliche Verkommenheit der römischen Welt jener Tage zur Schau trat. Der Mimus fesselte hauptsächlich das Volk, die Pantomime die vornehmen Kreise, Männer wie Frauen. Dazu kam, daß Christen nicht selten bei diesen Spielen zum Opfer gebracht wurden; kein Wunder also, daß die Kirche ihre Verbote und Angriffe vor allem gegen jenes Unwesen richtete. Johannes Chrysostomus, der „Goldmund“ der byzantinischen Kirche, bezeichnete die Theater als Wohnungen des Teufels, Schauplätze der Unsittlichkeit, Lehrsäle der Schwelgerei und Üppigkeit, Gymnasien der Ausschweifung, Katheder der Pest; und Tertullian verkündet sein Interdikt gegen das Theaterwesen feierlich in den Worten: „Nichts ist uns, sei es im Reden, sei es im Schauen, sei es im Hören gemein mit der Tollheit des Cirkus, mit der Unzüchtigkeit des Theaters, mit der Scheußlichkeit der Arena!“ Erst später entschloß sich die Kirche, das Interesse, welches das Volk nun einmal an den Schauspielen hatte, doch für ihre eigenen Zwecke nutzbar zu machen. Etwa gegen das Ende des vierten Jahrhunderts trat sie mit dem Versuch hervor, die Formen des heidnischen Schauspiels mit christlichem Inhalt zu erfüllen. Die in ihrem ursprünglichen Kultus liegenden dramatischen Elemente, die Wechselreden des Priesters und der Gemeinde, kamen ihr dabei zu gute. Mit der Zeit bildete sich in der Messe ein vollständiges liturgisches Drama aus, das durch den Kirchengesang in seiner Weihe gehoben wurde. Ja, selbst der Tanz fehlte nicht; die Geistlichen führten ihn aus, und später beteiligte sich auch das Volk an demselben. Er sollte die Reigen der Engel im Himmel darstellen. Einen besondern Eindruck machte die Liturgie der Feste, und selbst hervorragende Väter der Kirche, welche sich ehedem am heftigsten gegen das griechische und römische Unwesen ausgesprochen hatten, beteiligten sich nun an dem gottesdienstlichen Schauspiel. Nur eines derselben ist uns erhalten: eben jener „leidende Christus“ von dem bereits erwähnten Gregor von Nazianz. Das Drama setzt sich merkwürdigerweise aus Versen des Euripides zusammen, und es ist mehr als seltsam, wenn die Jungfrau Maria, nachdem ihr das kommende Leiden ihres Sohnes angekündigt worden, ihrem Schmerz in denselben Versen Luft macht, welche der antike Dichter seinen Hyppolitos sprechen läßt, nachdem dieser von der Liebe der Phädra zu ihm unterrichtet worden:

> O Mutter Erd', ihr Sphären all' des Helios,
> Welch' unheilvoller Kunde Laut vernahm mein Ohr.

Und doch entbehrt auch dieses älteste christliche Passionsschauspiel nicht der tragischen Kraft; es finden sich darin Ideen, die ebenso an die Antike wie an die hebräische Poesie erinnern. Die Leidensgeschichte und der Opfertod Christi bildeten natürlich das einzige tragische Motiv derartiger Spiele. Gleichwohl hatte die Kirche, wie aus den Verboten der Konzile hervorgeht, noch lange mit den Überresten heidnischer Schauspiele, mit Histrionen, Mimen und Joculatoren zu kämpfen, so daß es nicht unwahrscheinlich ist, daß die dramatischen Spiele von den Römern aus sich durchs ganze Mittelalter ununterbrochen fortgepflanzt haben. Die Schauspiele der frommen Benediktinernonne von Gandersheim, Roswitha, von welcher noch die Rede sein wird, beweisen, welcher Beliebtheit sich das römische Drama noch in späterer Zeit und selbst in streng christlicher Umgebung zu erfreuen hatte.

Aber erst, als das Christentum sich mit dem germanischen Geiste ver-



Gregor I. als Schöpfer des Meßkanons. Titelbild einer Handschrift desselben aus den 9. Jahrh.
Paris, National=Bibliothek.

wählte, nahm auch seine Poesie einen höhern Aufschwung. Es bildete sich allmählich in der lateinischen Sprache eine Art von Weltlitteratur aus, die in Britannien, in Italien und im Frankenlande blühte. Karl der Große

erschloß zuerst das Frankenreich dieser christlichen Bildung, ja er machte es zum Hauptsitz derselben, indem er von hier aus das römisch-germanische Weltreich begründete. Er schuf um sich einen engen, der Wissenschaft ergebenen Hofkreis, den man vielfach mit einer Akademie verglichen hat. Die Mitglieder dieses Kreises führten eigene Namen, die aber nicht nur aus der Bibel, sondern auch aus dem klassischen Altertum hergeholt waren; so hieß Alkuin (735—804) aus York, der an der Spitze dieser neuen Periode der Weltlitteratur steht, Flaccus, während Karls Schwiegersohn Angilbert Homer, und ein anderer Dichter Naso genannt wurde. Es ist interessant, daß auch noch die letzten Dichter der römischen Poesie, wie Venantius Fortunatus, gefeiert und von diesen Dichtern in formeller Beziehung und auch im Inhalt nachgeahmt wurden. Alkuins Werke, die teils in Prosa, teils in Versen verfaßt sind, interessieren uns natürlich nur, soweit sie poetischen Wert haben. Es gilt dies zunächst von seiner größeren Dichtung „Von den Vätern, Königen und Heiligen von York“, in welcher Alkuin die Geschichte seines heimischen Erzbistums giebt. Die Dichtung ist in 1657 Hexametern geschrieben, und zwar mit einer gewissen Frische und Lebendigkeit. Alkuin ist ein gelehriger Schüler Virgils, dem er nicht nur in der Form, sondern auch in der Art der Darstellung getreulich nachfolgt. Auch Elegien, Epigramme und besonders Episteln, von welchen die interessantesten diejenigen an Karl selbst sind, hat Alkuin verfaßt. Neben ihm steht der berühmte Geschichtsschreiber der Langobarden, Paulus Diakonus, dessen Korrespondenz mit Petrus von Pisa wie ein poetisches Duett ausklingt, welches keineswegs ohne dichterischen Wert ist. Auch epische Dichter finden sich in diesem Kreise. Der Held ihrer Dichtungen ist Karl der Große selbst, und in Eklogen, dieser echt höfischen Dichtung Virgils, versucht sich auch Naso, der die große Idee der Wiederherstellung des Westreichs im Abendland und Karl den Großen feiert. Alle diese Dichter wußten die antiken Kunstwerke zu schätzen und sie mit ihrer eigenen Bildung zu verschmelzen; so sucht der Bischof Theodulf in einer größern Dichtung, von welcher sich allerdings nur Bruchstücke erhalten haben, in die Schilderung der Kämpfe des Christentums die antiken Reminiscenzen sehr passend zu verweben. Auch er pflegt mit besonderer Vorliebe die Epistel und weiß in mancher einen recht artigen Humor und, wie in seinen Epigrammen, eine ziemlich scharfe Satire zu entfalten. Selbst die volksmäßige weltliche Dichtung fehlte jener Zeit nicht. Das charakteristische Moment aber für die Zeit und für jenen Dichterkreis ist die allmähliche, allerdings noch stille aber immer deutlicher hervortretende Emancipation der Litteratur von der Kirche. Leider erlitt dieses Streben nach dem Tode Karls des Großen eine Unterbrechung; seine Nachfolger pflegten die Studien nicht so, wie er. Die folgenden Bürgerkriege mußten gleichfalls auf die Pflege der Kultur ungünstig einwirken; sie hatten nur den einen Erfolg, das deutsche und das romanische Volkselement voneinander zu scheiden. In der nächsten Periode herrschen die wissenschaftlichen Studien vor; die Poesie selbst wird nur nebenher gepflegt. Die Dichter sind keine Künstler mehr; sie sind nur für ihre Zeit wichtig und interessant durch die Objekte, welche sie in den Kreis ihrer Betrachtung und Darstellung ziehen, und durch welche sie eine große Anzahl von dichterischen Stoffen deren Nationallitteraturen überliefern; sonst hat

die Geschichte der Sprache ein größeres Interesse an ihren Schöpfungen als die Geschichte der poetischen Kunst.

Die byzantinische Poesie.

Während die Kirche ihren Triumphzug durch die Welt hielt, hatte das römische Reich sich im fernen Osten, in dem alten Byzanz, an der Grenze zweier Weltteile eine neue Stätte gegründet. Eine seltsame Mischung heidnischer und christlicher Elemente hatte sich hierbei geltend gemacht. Hier wurden alle jene großen Probleme, welche das Christentum in seiner Ursprungszeit aufgeworfen hatte, gründlich durchgekämpft. Dabei verleugnete aber der griechische Geist seine Individualität doch auch selbst in dieser Entartung nicht; der Sinn für die Kunst ging niemals verloren, ja Byzanz war eine Zeitlang sogar der Mittelpunkt derselben. Erst später trat durch die Askese, in welche sich der griechische Geist in der neuplatonischen Philosophie versenkt hatte, eine kunstfeindliche Strömung auf. Gleichwohl haben die Byzantiner in allen Zweigen der Kunst die christlichen Ideen zuerst in bestimmten Formen ausgeprägt. Lange hat man ihre Bedeutung unterschätzt, und oft die grämlichen Byzantiner den heiteren Hellenen gegenübergestellt. In Wirklichkeit hat sich aber doch in ihrem Reich ein merkwürdiges und eigentümliches Kulturleben entfaltet, welches in seiner wunderbaren Mischung aus antiken und mittelalterlichen, aus kirchlichen und profanen, aus rhomäischen, orientalischen und slavischen Elementen, aus Motiven alter Kultur und Bilderbarbarei in der Geschichte so gut wie einzig dasteht. Hatte ja dieses Reich in seiner Civilisation die Erbschaft der Antike angetreten, ihm Schätze erhalten, fortgeführt und für spätere Jahrhunderte frischer Neubelebung gerettet.

Es würde sicher einen besondern Reiz gewähren, wenn man sich vorstellen könnte, wie das Leben des Volkes in jener Zeit beschaffen gewesen sein mag, wo das siegende Christentum mit der langsam ausklingenden antiken Art des Empfindens zusammenstieß. Erst im Laufe des sechsten Jahrhunderts war dieser Kampf fast überall entschieden, freilich nicht ohne daß das siegende Christentum sich in seinen Sitten, Festen und Kultusformen hin und wieder der überwundenen griechischen Art angepaßt hätte. Fortan lehnt sich das ganze öffentliche Leben des Reiches an die Kirche an und wird von ihr geleitet; alles wissenschaftliche Streben richtet sich auf die Theologie; die heißesten Kämpfe sind dogmatische. Nichtsdestoweniger wird die alte Civilisation auch von dem Klerus gepflegt. Die gebildetsten Männer der Geistlichkeit repräsentierten in Bildung und Kenntnissen die Blüte des Byzantinertums. In Konstantinopel selbst wurde für Schulen und Bibliotheken eifrig gesorgt; Homer, Hesiod und Pindar ebenso wie Aristophanes und Menander, und dann wieder Thukydides und Demosthenes, wurden fleißig gelesen. Eine besondere Pflege erfuhr die Medizin, und die griechischen Ärzte jener Zeit, welche der Autorität des Dioskorides folgten, haben auf die Entwickelung dieser Wissenschaft einen nicht geringen Einfluß ausgeübt. Die Litteratur selbst trägt natürlich einen ausschließlich christlichen Charakter, aber Spuren des antiken Geistes und der hellenischen Studien sind noch immer

aufzufinden. Hervorragende Individualitäten treffen wir allerdings in dieser ganzen byzantinischen Periode nicht an; das Leben steht mit der Litteratur in keiner Verbindung. Die Litteratur selbst ist Sache persönlicher Liebhaberei geworden; sie entfremdet sich immer mehr dem antiken Wesen und geht in philologischen Studien, in Werken des Sammelfleißes auf, soweit sie nicht mit höfischer Kriecherei die Zeitgeschichte behandelt, oder in Weltchroniken den Versuch einer allgemeinen Darstellung des geschichtlichen Lebens wagt. Der Formensinn fehlt der ganzen byzantinischen Periode; die Dichter neigen sämtlich zu rhetorischem Überschwang, zur Metapher, zu bildlichen Ausdrücken.

Von den kirchlichen Hymnen griechischer Dichter ist bereits die Rede gewesen; sie sind von höherer Bedeutung als ihre romantischen Epen, in welchen der heidnische Homer mit dem christlichen Erlöser in schlechten Hexametern in Verbindung gebracht wurde. Fast scheint es, als ob die Dichter selbst bereits eine Ahnung des nahenden Verfalls haben; so klagt einer von ihnen, Palladas von Chalkis, bereits im fünften Jahrhundert:

Bevor wir sterben, leben wir Hellenen doch
In unsres Elends Abgrund nur dem Scheine nach;
Wir leben einen Traum, der in der Einbildung
Nur Leben ist, — das wahre Leben starb uns längst.
Wie ist des Neides Bosheit doch so grenzenlos!
Den Glücklichen, den Gottgeliebten hassen wir;
Unsinnig in der Irre führet uns der Neid,
Und so der Thorheit dienen wir, und dienen gern.
Mit Asche sind wir Griechen und mit Schuld bedeckt,
Nur Hoffnungen begrabner Toten hegen wir,
Denn furchtbar ward ja alles, alles umgekehrt!

Zwar unter Justinian schien sich das byzantinische Leben noch einmal zu fester Ordnung und Kraft emporringen zu wollen; das berühmte Denkmal seiner Herrschaft ist die Sophienkirche zu Konstantinopel, der göttlichen Weisheit oder dem Logos, Christus, geweiht. Bei der Einweihung dieses weltberühmten Baues rief Justinian aus: „Salomon, ich habe dich besiegt!“ und einer der byzantinischen Dichter, Paulus Silentiarios, der in einem Epos die Sophienkirche beschrieben, läßt die alte Roma selbst sich vor dem Kaiser beugen; denn

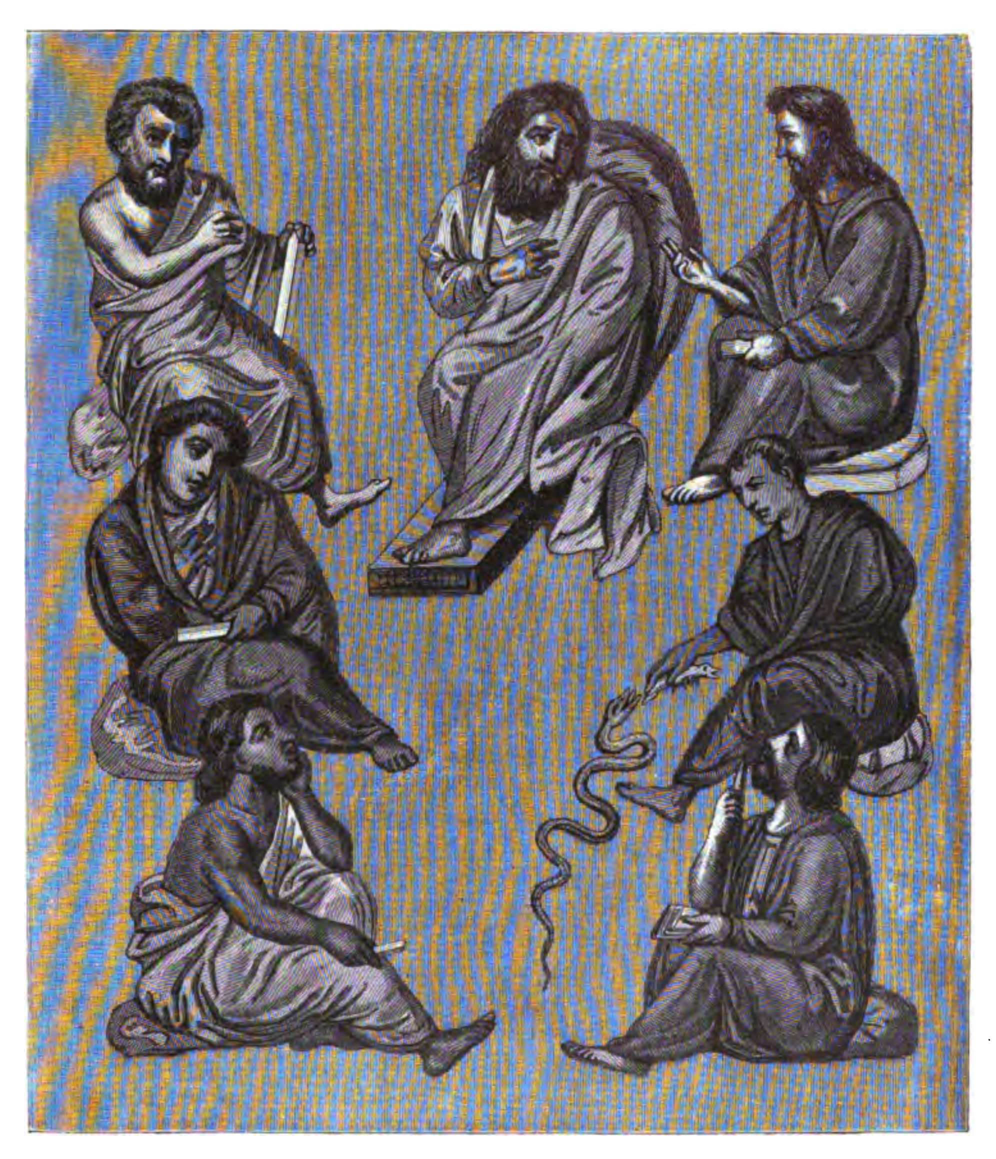
Wer den Fuß einmal in den göttlichen Tempel gesetzt hat,
Will ihn nicht wieder verlassen, da ihn das bezauberte Auge
Zwingt, nach jeglicher Seite den biegsamen Nacken zu wenden.
Nimmer ermüdet der Blick, die Pracht des Innern zu schauen.

Unter den späteren Kaisern zersplitterte sich die Litteratur in endlosen theologischen und dogmatischen Streitigkeiten. Auch selbst kräftige Herrscher konnten den Sturz des Reiches nicht mehr aufhalten. Die Dichter waren nur noch schweifwedelnde Hofpoeten, und einer von ihnen gestand es offen ein:

Ich will ja ein despotentreuer Hund nur sein,
Nur nach den Brocken blicken auf des Herren Tisch.

Die Thaten der Fürsten wurden in langen Epen mit großem Wortschwall gefeiert. Für diese historischen Gedichte wählten die Byzantiner das jambische

Metrum, und aus diesem bildete sich dann der sogenannte politische Vers, der das alte Gesetz von der Quantität der Silben aufgab, die Prosodie vom Accent und von der bloßen Zahl der Silben abhängig machte.



Griechische Ärzte.

Miniature in einer byzantinischen Handschrift, 6. Jahrh., die Werke des Dioskorides und einige Bruchstücke von späteren griechischen Schriftstellern enthaltend. (Wien, kaiserl. Bibliothek.) Ausgeführt unter Leitung der Julia Anicia, Tochter des Kaisers Flavius Anicius Olybrius; 1562 zu Konstantinopel gefunden und von Kaiser Maximilian angekauft. Die auf diesem Miniature abgebildeten Ärzte werden in der Handschrift benannt: Chinon, Machaon, Pamphiles, Xenokrates, Niger, Heraklides, Mantias. (Louandre, les arts somptuaires)

Das Jahrhundert der Bilderstürmer war natürlich der litterarischen Bildung besonders ungünstig, weil Leo der Isaurier, der die Bilder aus allen Kirchen seines Reiches entfernen ließ, nicht nur den Bilderdienst, sondern auch die Kunst und vor allem die Studien traf, welche nur durch die Geistlichkeit vertreten waren. Erst im Zeitalter der Komnenen regt sich wieder ein stärkeres geistiges Leben. Der Nimbus des Rhomäertums — so hießen die Griechen bereits, wie man die griechische Sprache seither im Orient die rhomäische Sprache nennt — wird noch einmal aufgefrischt. Es entstehen wieder historische Werke, welche die Ereignisse der byzantinischen Geschichte behandeln, wie die Chroniken von Niketas Chomiates, von Konstantin Manasses, welch letztere vom Anfang der Weltgeschichte bis auf Alexis Komnenos (1081) reicht und seltsamerweise die republikanische Periode der griechischen und römischen Geschichte einfach überspringt. Der Grammatiker Johannes Tzetzes schrieb zur selben Zeit seine historischen Chiliaden in fast 13000 politischen Versen, Geschichte und Legende, Naturwissenschaft und kirchliches Leben durcheinander mengend. Er selbst fühlt das Mangelhafte seiner poetischen Versuche und derjenigen aller seiner Zeitgenossen:

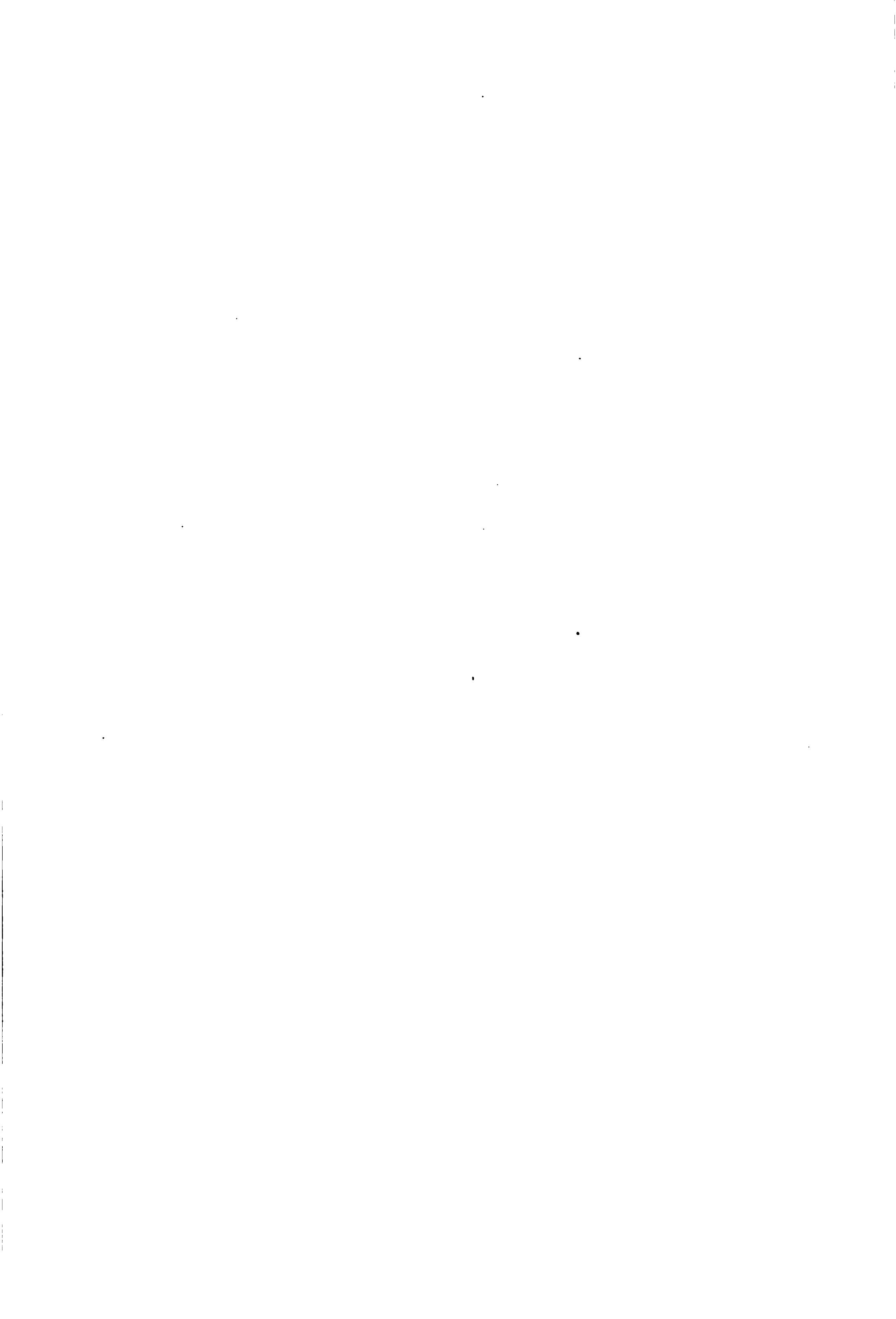
> Ist doch dem Leben alles Schöne nun entflohn,
> Herrscht doch bei uns unwissende Gemeinheit jetzt!

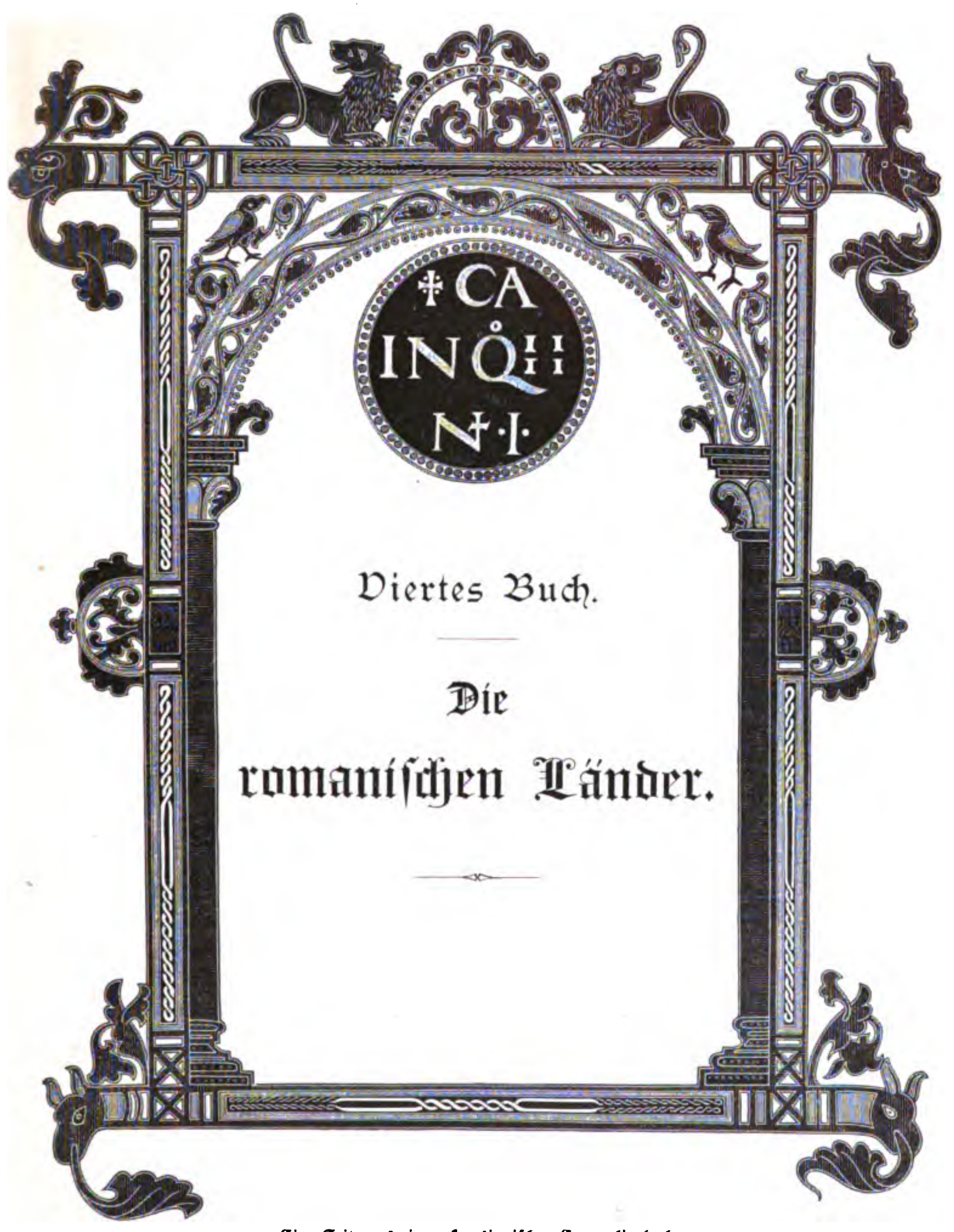
klagt er selbst in einem seiner Gedichte.

Nur nach einer Richtung hin hat die byzantinische Litteratur, deren Hymnen und politische Verse, deren Heiligengeschichten und poetische Weltchroniken ohne tiefere Bedeutung sind, bedeutendes geleistet. Die Griechen wurden nämlich zu jener Zeit mit den Erzählungsstoffen des Orients bekannt und suchten dieselben auf ihre Weise dem Abendland anzueignen. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Sinne Johannes von Damaskus (Chrysorhoas), ein Mann, der als Lyriker wie als Gelehrter unerschöpflich war, der aber für die Geschichte der Poesie besonders wichtig ist durch den Roman, den er wahrscheinlich aus einem arabischen Original den christlichen Verhältnissen angepaßt hat, durch den berühmten Roman „Barlaam und Josaphat.“ Es ist wahrscheinlich, daß Johannes von Damaskus die Urquelle selbst nicht gekannt hat, die sicher auf buddhistischen Quellen beruht; denn die Bekehrungsgeschichte des indischen Prinzen Josaphat durch den asiatischen Eremiten Barlaam ist nichts als eine sehr genaue Schilderung des Lebens Buddhas, welche in geschickter Weise von einem Mönch christianisiert wurde. Dieser Mönch soll nun Johannes Damascenus gewesen sein. Die Geschichte selbst bildet den Rahmen für verschiedene allegorische Erzählungen, welche eingeschoben sind und den Gedanken verfolgen, daß das Leben nur eine Vorbereitung auf den Tod sein dürfe, der unser aller unvermeidliches Ende sei. Resignation sei daher das einzige, was dem Menschen hier auf Erden zukomme. Das mönchische und das buddhistische Element begegnen sich in diesem Roman und verschmelzen sich zu einer seltsamen Eigenart. Auf diese Weise wurde die Lebensgeschichte Buddhas zu einem der verbreitetsten geistlichen Romane des Mittelalters, der zunächst in lateinischer, dann in verschiedenen französischen, italienischen, deutschen, spanischen und slavischen Übertragungen überall da sich großer Beliebtheit zu erfreuen hatte, wo die christliche Welt des Mönchtums

und der Klöster sich ausbreitete. Einen weltlichern Zug trug ein anderer Cyklus von Erzählungen, der auch auf die Märchensammlung von „Tausend und eine Nacht" großen Einfluß gehabt hat, und den Michael Andreopolos ins Griechische übertragen hat. Es ist der Roman „Syntipas", der im Arabischen als das „Buch der Veziere", in Deutschland als die „Geschichte der Sieben weisen Meister" bekannt ist, der über Persien aus Indien gekommen, wo er den Namen „Sindbad" führte. Es ist natürlich, daß man in den Rahmen dieser Romane die Fülle von Wundersagen über Märtyrer und Heilige einfügen konnte, welche in Byzanz damals im Schwange waren. Einer der beliebtesten dieser Romane war der „Apollonius von Tyrus," welcher die romantischen Schicksale eines tyrischen Prinzen schildert, die dieser vor seiner Verheiratung mit der Tochter des Königs von Cyrene zu bestehen hatte. Dazu kamen die Erlebnisse seiner durch Scheintod von ihm getrennten Gattin, und die seiner Tochter Tarsia, welche die seltsamsten Prüfungen besteht. Wie alle griechischen Romane jener Periode schließt auch diese Dichtung mit dem glücklichen Wiederfinden aller Familienmitglieder. Das griechische Original, das im dritten Jahrhundert entstanden sein mag, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber eine sehr alte lateinische Bearbeitung, aus welcher der Roman später fast in alle abendländischen Sprachen übersetzt und von Shakespeare zu seinem Drama „Perikles" benutzt wurde. Ein anderer Dichter, Kyros Prodromos, schrieb Romane und Dramen in fünffüßigen Jamben; ihm folgten verschiedene andere Zeitgenossen, aber alle ahmten nur die alexandrinischen Liebesgeschichten nach. Es fehlt ihnen jede Kraft und Originalität; Weichlichkeit, Ziererei und eine Vermischung sinnlicher und religiöser Elemente charakterisieren diese Ausläufer der alexandrinischen Romanfamilie.

In der letzten Periode des byzantinischen Reiches vor seinem Sturz durch die Osmanen brachten die Kreuzzüge und die Herrschaft der Venetianer ein neues Element in die absterbende byzantinische Litteratur; die Stoffe des abendländischen Rittertums fanden hier eifrige Aufnahme und fleißige Nachbildung. Die Griechen nahmen nun auch den Reim an; sie erzählten Liebesgeschichten, verfaßten humoristische Volksbücher und Satiren. Der Verfall Konstantinopels schuf Elegien, die Jahrhunderte hindurch als Volkslieder gesungen wurden und die Brücke bilden von der alten byzantinischen zu der später sich entwickelnden neugriechischen Litteratur.





Eine Seite aus einem karolingischen Evangelienbuch.
Für Kaiser Lothar in der Abtei St. Martin zu Tours in der ersten Hälfte des 9. Jahrh. geschrieben.
Paris, Nationalbibliothek.

Einleitung.

Die Entstehung der romanischen Sprachen aus dem Vulgärlatein ist bereits kurz erwähnt worden. Aber es ist notwendig, noch einmal in ausführlicherer Schilderung darauf einzugehen, wie die Sprachen, welche die Völker des südlichen Europa sprechen, und die man im allgemeinen als romanische bezeichnet hat, aus der lateinischen lingua vulgaris entstanden sind. Ursprünglich durch römische Soldaten und Gewerbetreibende den Provinzen zugeführt, wurde dieses Idiom dort durch neue Wörter und ungrammatische Formen erweitert. Im Genauern läßt sich, wie schon gesagt, diese Entstehung nicht mehr verfolgen; nur so viel hat die neuere Sprachwissenschaft erkannt, daß der Grundstock des romanischen Sprachschatzes zunächst in gangbaren Ausdrücken des Alltags, in notwendigen Bezeichnungen des Handels und Verkehrs bestand, keineswegs aber in poetischen oder intellektuellen Begriffen, welche erst durch die christliche Bildung, die die Geistlichen aus lateinischen und griechischen Quellen geschöpft hatten, in jene Sprachen hineinkamen. Lange mag dieser Sprachstoff als ein formloses Material im Volke gelebt haben, bis der rege Sprachgeist der Germanen durch neue Wortformen, Redefiguren und Bilder ihm frisches Leben einhauchte.

Aber auch die Entwickelung dieser neuen Sprachbildung ist in ein fast undurchdringliches Dunkel gehüllt, und nur mehr oder minder begründete Vermutungen lassen sich darüber anstellen. Man kann wohl annehmen, daß ein langer Zeitraum verflossen ist, währenddessen die europäischen Völker im Grunde genommen gar keine bestimmte Sprache hatten. Vom fünften bis etwa zum zehnten Jahrhundert dauerte diese Mischung und langsame Verschmelzung, aus der sich endlich verschiedene Sprachen und eine bestimmte Grammatik herausbildeten. Diese Sprachen sind hauptsächlich das Spanische, Italienische und die beiden Arten des Französischen. Das Grundelement in jeder dieser Sprachen ist also das Vulgärlatein; der bei weitem größte Teil derselben aber gehört den besiegten Völkern an, die auf den Trümmern der alten Welt eine neue begründeten. Während dieses halben Jahrtausends konnte das Abendland natürlich auch keine eigene Litteratur haben; die Sprache der Litteratur war die lateinische. Nur dunkel lebten im Volke in Liedern und Sagen die Traditionen seiner eigenen Geschichte, seiner Wanderungen und Schicksale. Die Geistlichen allein waren in jener Zeit die Hüter und Leiter der Dichtung, und die christlich-lateinische Poesie

war das Medium, welches zunächst die romanischen Völker für eine höhere Anschauung von Welt und Leben gewonnen hat.

An die Stelle des alten Naturideals der Antike trat nun das **Gemütsideal des Christentums**, als dessen Mittelpunkt die Liebe galt. Aber erst in seiner Verschmelzung mit dem Germanentum konnte das Christentum seine eigentliche Mission erfüllen. So vereinigt während des ganzen Mittelalters eine in ihren wesentlichen Elementen gemeinsame Bildung Frankreich, Italien, Spanien, England und Deutschland. Jedes dieser Länder hat eine bestimmte Bedeutung, das eine in der Kunst, das andere in der Wissenschaft, ein drittes in der Poesie und das vierte im Staatsleben; gleichwohl gehen durch die ganze Geschichte des Mittelalters gemeinsame geistige Strömungen: die Liebeslyrik und das Christentum.

Mit dem Kultus der Jungfrau Maria, welchen das Christentum immer mehr entwickelt hatte, entfaltete sich das **romantische Liebesideal**, dessen Pflege aber bald von den **Geistlichen** zu den Rittern überging. Diese Wandlung vollzog sich zunächst in den Kreuzzügen, welche die europäischen Völker mit dem Wunderland des Orients bekannt machten. Es bildete sich eine gewisse Harmonie zwischen antiker Bildung, christlicher Religion und dem Volkstum der einzelnen Nationen aus; die Kreuzzüge, welche von der Kirche begonnen wurden, endeten mit dem Siege des Rittertums und dem Aufblühen der großen Städte. Es zeigte sich nun auf verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens ein frisches Aufstreben aller Kräfte, und auch innerhalb der Kirche bereitete sich ein tiefer Umschwung vor. In den Kreuzzügen hatte sich die überströmende Kraft der jugendlichen Völker Luft gemacht; indem sie die Sache des Christentums vertraten, kämpften sie für ihr eigenes Leben. Die Wiedereroberung des Heimatlandes der Kirche war nur ein äußerer Vorwand. Die Folgen der Kreuzzüge machten sich bald geltend: es bildete sich das Ideal des christlich feudalen Staates heraus, in dem der König als Oberlehnsherr an die Spitze aller Vasallen und der Gefolgschaft trat, in dem die Geistlichkeit der begünstigte Stand war, und dessen Schild und Schwert die Ritter führten. Diese als die Anführer der Kreuzzüge waren von einer idealen Weihe umstrahlt. Das französische Element überwog in dem Heer dieser Vorkämpfer der Christenheit, und Frankreich erhielt seit jener Zeit ein gewisses moralisches Übergewicht vor den abendländischen Nationen. Das Papsttum und das Kaisertum, die beiden Pole der mittelalterlichen Verfassung, wurden dadurch in ihrer vollen Kraft und Stärke aufgerichtet; der Lehnsadel bildete die festeste Stütze für Thron und Altar.

Aber noch nach einer andern Richtung zeigte sich ein merkwürdiger Auf-

*) Das Miniatur auf Seite 383 stellt den heiligen Hieronymus dar, wie er der Paula und anderen vornehmen Frauen die heilige Schrift erklärt. — Der Heilige ist in das Kostüm der Stiftsherren von St. Martin zu Tours, Meßgewand, Chorhemd und lange Tunika gekleidet. Er wendet sich vier Frauen zu, die bei ihm auf derselben mit Polstern belegten Bank sitzen, und führt mit ihnen ein Gespräch über die Schriften, welche sie in den Händen halten oder ausgebreitet vor sich liegen haben. Hinter dem heiligen Hieronymus sitzen zwei schreibende Mönche. — Das turmförmige Möbel rechts dürfte als ein Fachschrank für Bücher und als Pult zu betrachten sein. Dasselbe kommt bis ins 12. Jahrhundert vor; es schloß einen drehbaren Cylinder ein, auf den die Pergamentstreifen, auf welche man schrieb, aufgerollt waren, und wurde armarium genannt. — Die verschiedenen Arten des Äußeren frühmittelalterlicher Bücher werden durch dieses Miniatur getreu veranschaulicht: in länglichen und in quadratischen Blättern, eingebunden, wie unsere Bücher, und zu Rollen, die durch schmale aneinander genähte Streifen gebildet wurden, aufgewickelt.



Geistliche und vornehme Frauen des 9. Jahrhunderts in litterarischer Unterhaltung begriffen. S. Anmerkung Seite 382.
Miniature in einer für Karl den Kahlen in der Abtei St. Martin zu Tours geschriebenen Bibel. (Paris, National-Bibliothek.)

schwung: der kühnen Phantasie der Ritter hatte sich eine Welt voll unvergleichlicher Wunder erschlossen, die sie vordem kaum geahnt hatten. Die Pracht und Fremdartigkeit der orientalischen Natur, die Üppigkeit alter und reicher Länder, die Buntheit des seltsamsten Völkergewimmels, die Klänge uralter Sagen und einer weitverzweigten Dichtung stürmten mit einemmal auf ihre empfänglichen Seelen ein. Phantasie und Gemüt wurden über alle Schranken hinaus geführt; es lebte ein Gefühl sehnsüchtiger Ahnung und ruhelosen Unbehagens in all diesen Streitern für die Kirche. Der deutsche Lehnsadel suchte es dem französischen gleich zu thun; auch er begeisterte sich für das ideale Prinzip seiner Standesgenossen und erhob sich in eine höhere und geistige Atmosphäre. Die blutigen Entscheidungskämpfe zwischen Kreuz und Halbmond erweckten in allen jugendfrischen Völkern einen lodernden Enthusiasmus. Freilich mischte sich in die ideal phantastischen Tendenzen der Kreuzzüge alsbald ein grob materielles Interesse ein, das sie schädigte und hemmte. Der Enthusiasmus artete in Leidenschaft und in einen wilden Fanatismus aus, dessen Weg von der Heimat bis in das heilige Land Ströme von Blut und Thränen bezeichneten. Gleichwohl haben die Kreuzzüge in Europa eine große und heilsame Wirkung hervorgebracht; es mußte nicht nur der Glaube an das blinde Einwirken ungebändigter Naturkräfte einer im letzten Grunde doch wahrhaft idealen und höhern Lebensansicht weichen, sondern die Kreuzfahrer brachten auch eine wesentlich neue Weltanschauung aus dem Orient heim, wo sie auch in dem Mohammedaner den Menschen als solchen schätzen gelernt und derselben Tugenden teilhaftig gesehen hatten, die sie vordem nur als christliche zu betrachten gewohnt waren. Eine reiche Ausbeute für Wissenschaft und Kunst eröffnete ferner der nun einmal angebahnte Verkehr mit der alten Kultur des Morgenlandes; ein neuer, idealer Inhalt ergoß sich in das Rittertum. Die Achtung der Frauen stieg in hohem Grade; das aus der Leibeigenschaft durch die Verarmung des Adels befreite Volk konsolidierte sich im Bürgertum zu ansehnlicher Kraft und Bedeutung und bemächtigte sich mit Eifer der Trümmer jener alten Kultur, die damals noch nicht gänzlich untergegangen war. Zum erstenmal tritt im Gefolge der Kreuzzüge die öffentliche Meinung in Europa auf, die nicht mehr blindlings den Geboten der Priester folgt, sondern mit dem Schlüssel zur Erkenntnis der Religion, nämlich mit der Kenntnis der Ursprache des Neuen Testaments, auch das Bedürfnis nach sittlicher Herzensläuterung und Befreiung von allen Geistesbanden mitbringt. Damit ist aber auch die Macht, welche die Kirche erlangt hat, gebrochen. Wohl wehrt sie sich noch lange gegen das Wehen des Geistes, den ihr Führerwort heraufbeschworen, indem sie das Lesen der Bibel den Laien verbietet, da diese nur für Priester geschrieben sei, deren Weihe allein das richtige Verständnis für die Schriften der Apostel mit sich bringe; aber die nun einmal in Fluß gekommene Entfaltung eines neuen Kulturlebens vermag sie doch nicht zurückzustauen, höchstens noch eine Zeitlang zu hemmen.

So geht während des Mittelalters die Bildung von den Geistlichen zu den Rittern und von diesen zu den Bürgern über. Aber das ritterliche Element (die Chevalerie) ist darum von größter Bedeutung, weil es das romantische Liebesideal des Mittelalters am eifrigen gepflegt und zu höchster Entfaltung

gebracht hat. Das feiner entwickelte Leben der Gesellschaft (die Courtoisie) schuf in natürlicher Konsequenz den Frauendienst (die Galanterie), den die Poesie der romanischen Völker zuerst zu getreuem Ausdruck bringt. Liebe, Ehre und Glaube waren die idealen Motive, von welchen das Ritterleben im Mittelalter geleitet wurde. Die Empfindungen der vornehmen Welt hatten sich durch die rasche Bewegung des Geisteslebens verfeinert; ihr sittliches Gefühl war geschärft, die Ansprüche, die sie an die Kirche stellten, waren gestiegen. Es erwachte mit einemmale die unbefangene Kritik der öffentlichen Meinung, und diese richtete sich zunächst gegen die Schäden der Kirche. Die lebhafte Berührung des Occidents mit dem Orient erzeugt eine gewisse Selbständigkeit des Denkens und Empfindens; der Kampf mit dem Halbmond, der fast das ganze Mittelalter durchzieht, trug nicht wenig dazu bei, einerseits die christliche Weltanschauung zu verstärken, anderseits die Grundlagen der bestehenden Zustände, ja der ganzen Weltordnung, wie sie die Kirche auffaßte, zu verwirren. Der Kampf zwischen Papsttum und Kaisertum bis zum Untergang der Hohenstaufen in Deutschland und Italien erweckte gleichfalls in allen Geistern, die von der Natur mit einer rascheren Beweglichkeit und einer größeren Phantasie ausgestattet waren, eine freie Richtung auf religiösem Gebiet. Den schließlichen Verlust des heiligen Landes legte die öffentliche Meinung allein den Päpsten zur Last; die Zeit wurde gleichgültig gegen die einst so wirksame Idee der Kreuzzüge, und Palästina blieb in den Händen der Sarazenen. Die geistliche Einheit, welche seit Karl dem Großen als der charakteristische Zug aller mittelalterlichen Entwickelung erscheint, konnte die natürlichen Elemente der Trennung nach einzelnen Staaten und Völkern nicht auf die Dauer beseitigen; nur wenn es den Kampf nach außen galt zur Erreichung eines hohen Zieles, wurde diese geistige Einheit des christlichen Europa künstlich wiederhergestellt.

Die Auffassung der christlichen Religion, nach welcher nur in der römisch-katholischen Kirche die Seligkeit, und nur in der unbedingten Herrschaft dieser Kirche das Heil zu finden sein sollte, wurde immer mehr angezweifelt und beschränkt. Je vollständiger und unumschränkter die Kirche ihre Herrschaft ausübte, desto mehr traten auch ihre Schattenseiten hervor; die Religion war aus einer Sache des Gemüts und des sittlichen Willens zu einer äußerlichen Form, zu einem toten Buchstaben geworden. Die mündig gewordenen Völker wurden ihrer Vormundschaft überdrüssig. Die Fortschritte der Wissenschaften, der Aufschwung des bürgerlichen Lebens, die Entdeckungsreisen und Erfindungen erweiterten später den Gesichtskreis der Menschen und schufen neue Gebiete frei wirkender Thätigkeit, die ihr Gesetz nicht von der Kirche zu empfangen hatten. Dieser Bruch zwischen Kirche und Leben erfolgt schon zu Ende des 15. Jahrhunderts und bildet den Übergang vom Mittelalter zur neueren Zeit.

Frankreich.

Die ältesten Spuren geschichtlichen Lebens bei den romanischen Völkern führen bis auf die keltische Kultur zurück, welche die Franken, als sie in Gallien einrückten, dort schon vorgefunden haben. Es ist bereits von einem neuern Historiker bemerkt worden, daß sich alle nationalen Vorzüge und Fehler der Franzosen in überraschender Übereinstimmung schon bei den Kelten vorfinden: die glänzende, hitzige Tapferkeit und die Gabe geistreicher Rede, Leichtbeweglichkeit des Geistes, Talent zumal für Rhetorik und rhetorische Poesie, Geschmack und technische Findigkeit im Handwerk, aber auch theatralische Eitelkeit und unbeständige Leichtfertigkeit. Die Römer fanden bei den Kelten in Gallien bereits eine ziemlich entwickelte Kultur vor; sie selbst waren unter sich in zwei Stämme geschieden: die Gallier und die Kimbrer, welche letztere sich noch in der Bretagne und in Wales erhalten haben. Das keltische Element drückte aber dem ganzen Reich, das zu Anfang des fünften Jahrhunderts von drei großen germanischen Völkerschaften erobert worden: von den Westgoten, den Burgundern und den Franken, doch sein nationales Gepräge auf. Die Druiden, die Priester der keltischen Urzeit, waren die Lehrer des Volkes, seine Berater in Sachen des Glaubens; die Barden waren die Sänger „im Mittelpunkt der keltischen Erde.“ Von der Weisheit jener und der Liederkunst dieser ist viel gesprochen worden, aber wenig zuverlässiges erhalten.

Die Erscheinung, daß die Poesie von einem einzigen abgeschlossenen Stamme gepflegt wird, war jedenfalls eine neue. Der Stab, den die Barden führten, machte sie unverletzlich. Sie bewahrten das Gedächtnis der Ahnen, die Erinnerung an die großen Thaten der Vergangenheit; sie leiteten den Unterricht, sie waren die Verkünder des wahren Glaubens. Mit der Dichtkunst stand bei ihnen die Musik in engster Verbindung; die Harfe, die Geige und die Querpfeife begleiteten den Gesang. Durch die feste Zusammenschließung erhielt sich die kimbrische Dichtung mehrere Jahrhunderte innerhalb eines bestimmten Kreises von Anschauungen und Formen. Um dem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen, bediente man sich des Reims durch den gleichen Auslaut, der die Sätze auseinander fügte, und durch eine seltsame Gliederung, welche ausschließlich drei Gegenstände: Männer, Ereignisse und Sittensprüche, unter einen Gesichtspunkt zusammenstellte. Die ältesten Denkmäler der Bardenpoesie sind Opfer- und Schlachthymnen, Kriegsgesänge und Totenklagen. Als die gefeiertsten Barden werden im 6. Jahrhundert genannt: Aneurin, Lywarch Henn, Taliesin. Ihnen reiht

sich Merlin an, der später selbst zum Mythus und zum Helden epischer Dichtungen wurde. Als ein Beispiel für den „Cyklopenbau ihrer Verse“ ist das Lied auf den Helden Tütbuch berühmt:



Eine Seite aus einem karolingischen Sakramentarium. (Autun, Seminar=Bibl.)

Ausgeführt um die Mitte des 9. Jahrh. Die Blätter sind 338 Millim. hoch und 240 Millim. breit. Die Malerei stellt die höheren und die niederen Weihen dar; in dem oberen Abschnitt: Bischof, Priester und Diakonus unter der Überschrift: Pontificum est proprium conferre per ordinem honores — Quosqui suscipiunt studeant servare pudice; in dem unteren fünf Geistliche, die in goldener Schrift bezeichnet werden als Ostiarius, Lector, Subdiaconus, Exorcista, Acholitus. Diese sind überschrieben mit den Versen: Pontifices caveant domini ne mystica vendant — Cumque gradus dederint videant ne munera sumant. (Gas. arch

Heer zerstoben
Jüngst ein hoher
Völker folgten
Jubelnd blickten
Schlossen freud'ger
Weh', gefaßt heut
Starr im blutigen
Ein besiegter
König Tütbuch
Heer zerstoben,

Wehr zerkloben,
Fürst durchzog er
seinen stolzen
seine Pikten
ihrer Leiber
von der Schlachtmaid
Hieb den mutigen
Leichnam liegt der
tief verhüllt von
Wehr zerkloben,

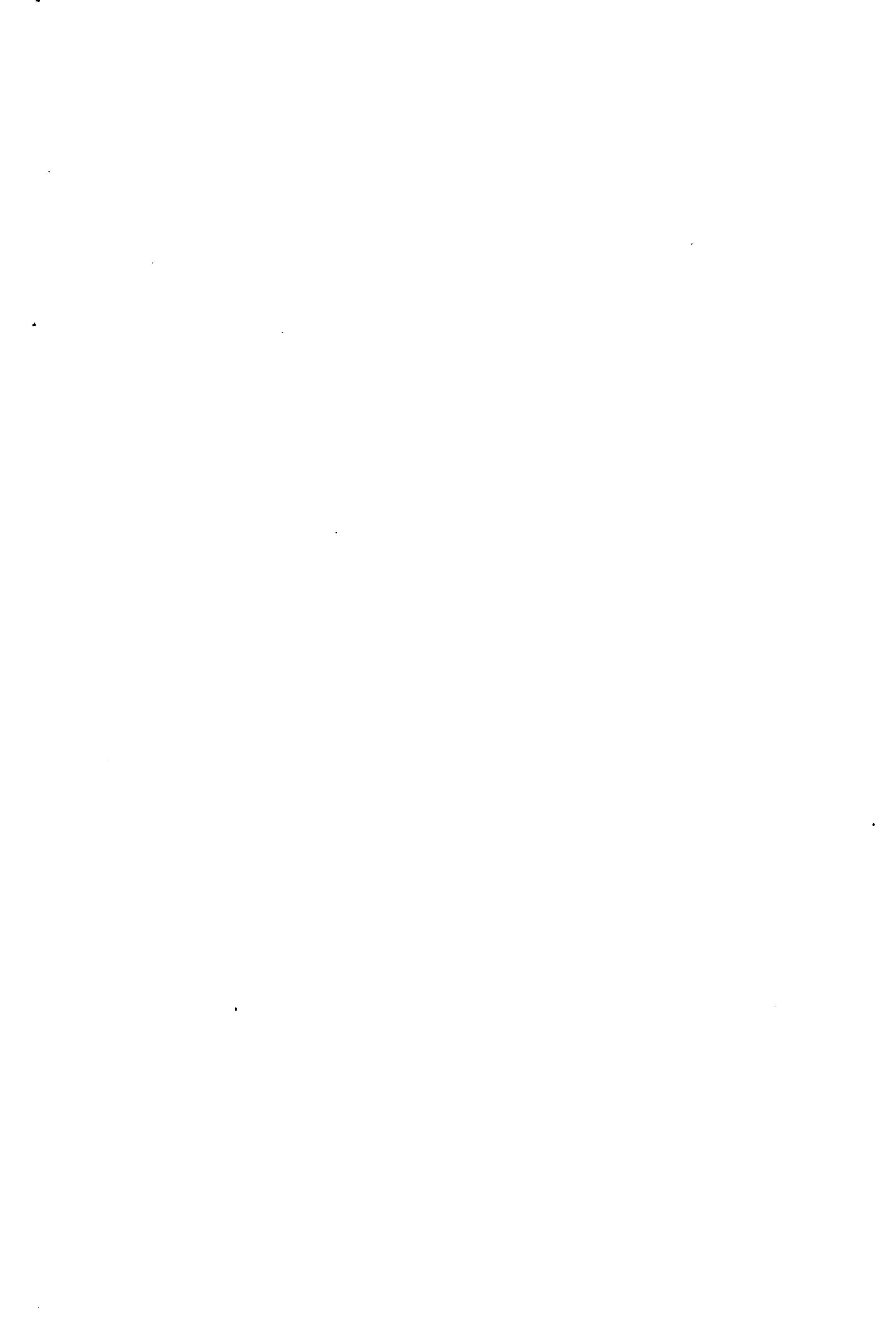
Leib zerhaun!
Sand und Aun,
Königsbraun,
ihn zu schaun,
Kettenzaun.
eh'rnen Klaun,
Blitz der Braun,
Stolz der Fraun,
Todesgraun!
Leib zerhaun!

Die dichterische Erfindung, die mythologische Überlieferung und die geschichtliche Erfahrung wirkten hier zusammen, um Gedichte zu schaffen, die später noch für die Poesie der Romanen und Germanen eine reiche Fundgrube wurden. Die Geschichte der Bardendichtung wird noch an einem anderen Orte zu besprechen sein, nämlich bei der Darstellung der englischen Litteratur, auf deren Entstehung dieselbe von erheblichem Einfluß gewesen ist.

In der Periode von dem Sturz des Weströmischen Reiches bis zum Anfang des zwölften Jahrhunderts bildete sich aus diesen keltischen, römischen, fränkischen und christlichen Elementen die nationale französische Eigenart, zunächst unter dem Einfluß der Kirche, zu welchem dann auch die Einwirkung volkstümlicher Elemente und wissenschaftlicher Bestrebungen hinzutrat. Selbst das Kirchenlied konnte sich volksmundartlicher Ausdrücke und Formen nicht ganz erwehren. Gleichwohl blieb die Litteratur zunächst eine lateinische; sie bestand aus dogmatischen Schriften, Predigten, Heiligenlegenden und Chroniken. Auch die wenigen Volkslieder, die man aus jener Zeit hat, sind nur in lateinischem Gewande bekannt. Die Poesie der Barden aber ist bis auf wenige Spuren untergegangen; in der altfranzösischen Dichtung hat man bis jetzt keine Spur derselben aufgefunden. Erst nachdem sich die beiden romanischen Idiome Frankreichs in zwei Richtungen abgezweigt hatten, also etwa seit Anfang des neunten Jahrhunderts, tritt das volkstümliche Element in den Vordergrund; diese beiden Hauptmundarten waren die südfranzösische (langue d'oc) und die nordfranzösische (langue d'oïl oder d'oui).

Die provençalische Lyrik.

Das südfranzösische Idiom behauptete zunächst den Sieg über das nordfranzösische. Der Nationalcharakter des Volkes, das hier weniger mit germanischen Elementen versetzt war, und die keltische Regsamkeit des Geistes und Fülle der Phantasie durch das neu hinzutretende Element der ritterlichen Bildung wesentlich gesteigert hatte, ferner die alte Neigung, sich dem vollsten Genuß der Freuden des Lebens hinzugeben, die in dieser üppigen Naturumgebung allerdings so mächtig wie nirgend sonst in Europa verlockte, dazu ein lebhafter Sinn für Abenteuer und ein Wagemut ohnegleichen fanden sich hier im südlichen Frankreich, besonders in der überaus zahlreichen Adelsgesellschaft zusammen. Die Freiheit des äußern und des innern Lebens machte diese Landschaften auch später zu Hauptsitzen der Ketzerei gegen das positive Kirchentum. Die idealen Interessen des Christentums wurden hier am meisten gepflegt; die



Guillems de saint leidier. Si fo uns rics
castellans de uellac del euescat del pu
oi sainta maria. E fo onratz hom. E bo
ns cavalliers darmas. E larcs donaire da
uer. E molt enseingnatz e molt cortes e mo
lt fis amaire. E molt amatz e grazitz. et en
tendet se en la marquesa de polinac. q era
sor del dalfin daluerne. E de na alais de v
dalmha. E moiller del uescomte de polom
nac. En guillems de saint leidier si fasia sas
cansos della. e la amava per amor. E disia li
beztran. Et an ugo marescal disia altresi ber
bertram. Quera fos compaig e sabia tot lo sa
ich el dich. de Guillem de saint leidier.
E de la marquesa. E tuit trei si daman en
bertran. Lun e lautre. E mout aguen gran la
guessa ensembre tuit trei. Mas an guill
em de saint leidier tornet en gran tristessa.
Qeill dui bertran feiron gran fellonia d'
lui.

xv.

Compaignon ab ioi mou
mon chan. Qu ieu ai re
spes del ioi qu ieu ai. e
Quem uenra grans io
ios si dieu plai. Q en ge
til loc met mon affan, e
Sieu tot mi conort de
menz. Jois es mos bels
esperamenz. Per qu ieu nom uoill desespe
rar. Ni partir del dous desirar.

Gr. de bornelh. —

Ben es dregz pos en aital
port. nos ha nostre senher
trames. qua b ioi len te
feuram merces. e chascu
n pensse ab plan esfortz. quelh sia lau
zatz e grazitz. tant ha dregz guitz.
cui terre mars e plueie uens. serue
cap esser obeziens. e quilh ten car.
ben pot esser fis qual pagar. uen
ra centisimes gazardos. tal seruezis
non er tan bos.

E pos saben quant no fes tort. ni
fara dallo quens promes. ans en fec
ades maier bes. pro deu valer nostre
conortz. quar sel quels defragz els
furmitz. els mal noiritz. aculh els
fai uiure iauzens. ben sembla quels
ues peneetens. uuelha logar. sil cor
e lobra uen e par. trop melhs quels
forfaitz forfaitors. quar mais val
lor confessios.

Per quel degral plus uers plus fort.
eltoriar quom mais li plagues. [illegible]
[illegible]

mr. Nu partir del dous desirar.
naquest desir nauc pensan. Nuls hom
no a fin pretz ueran. Si damor no se ue en
plai. Cel que plus sen met en gran. Per
un ben na de mal docenz. E per un ioi mil pe-
sanz. Lautrui ioi ller aplandeian. Erenez
sen son folleier.

Hols fonsel capeller enan. Amor aquel
mal queu entrai. Planc e sospir et esmai.
Ira e dol perdas e dan. Et es ennez e marri-
menz. Se midonz forses tan damar. O mil
penses so quem fai pensar.

e esforzar quem mais li plagues ...
genz guarnitz ni bels contes. ni
cortez ia ni deportz. nol notz des q
sanhs esperitz. hi met razitz. ni sa
per sos bels guarnimens. pueis ques
cortes e auinens. non deu doptar.
que nostre senher dezampar. los pl9
gent tenens mils pl9 pros. si non o
tolh autra razos.

Di non crei quen la dreit deportz.
sil cor nol falsa ni la fes. que si a si
in tratz ni pres.

LITH u. DRUCK TH. EISMANN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

AUS HANDSCHRIFTEN VON TROUBADOUR-POESIEEN: ITALIENISCH UND PROVENÇALISCH.

ENDE D. XIII. JAHRH. PARIS, NAT.-BIBL. VERKLEINERTES FAKSIMILE

Litteratur der provençalischen Dichtung enthüllt uns die Empfindungen, die Phantasie und den Geist der romanischen Nationen in ihrer ersten Blüte.

Die Vorstellungen, die man von dieser Dichtung und von dem Leben der Ritter lange Zeit hatte, beruhen aber hauptsächlich auf phantastischer Erfindung; die Provençalen kannten sie zu Anfang ihrer poetischen Entwickelungsperiode überhaupt noch nicht; das Christentum bestand für sie mehr in der Galanterie und im Gefühl, als in der Einbildungskraft. So entwickelte sich auf dem althistorischen Boden, auf welchem Orient und Occident in heißen Kämpfen oft zusammengetroffen und wichtige Entscheidungsschlachten der Weltgeschichte geschlagen worden waren, in den anmutigen Thälern der Provence jene fröhliche Kunst (gaya scienza) der lyrischen Poesie.

Aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß dieses südfranzösische Romanzo, welches sich schnell über einen großen Teil des südlichen Europa bis nach Sizilien hin verbreitete, nicht zum mindesten unter dem Einfluß der arabischen Poesie zu der Zeit, da König Alphons VI. von Kastilien mit den französischen Rittern den Mauren die Stadt Toledo wegnahm, sich entwickelt hat. Die Annahme der kunstvoll verschlungenen Reime und anderer eigentümlicher poetischer Formen von den Arabern hat die provençalische Dichtkunst sicherlich nicht weniger gefördert als die Kreuzzüge, durch welche sie mit den poetischen Schätzen des Orients bekannt und vertraut wurden. Durch Araber und Juden empfing der Occident die poetischen Überlieferungen Indiens und Persiens; durch den regen Verkehr bildeten sich neue Verständigungsmittel aus, und so wurde gerade die Provence, welche durch ihre geistige und gesellige Bildung dazu besonders geeignet war, der vornehmste Sitz der ritterlichen Dichtkunst.

Wie ihrem arabischen Vorbilde, so blieb auch ihr das Epos und das Drama fremd; die Dichtungen waren lyrisch; sie sangen, aber sie erzählten nicht. Bei feierlichen Gelegenheiten, bei Wettspielen traten die Sänger vor die Fürsten, die Ritterschaft und die Frauenwelt, und stritten in Versen über die Aufgaben des Zartgefühls, der Liebenswürdigkeit und der Galanterie. Diese Sänger führten den Namen Troubadours. Ihre älteste Geschichte liegt noch in tiefem Dunkel verborgen; sie geht bis auf die Urelemente der Volkspoesie zurück, die ja auch von fahrenden Sängern am meisten gepflegt wurde. Die Spielleute und Bänkelsänger sangen vor Großen wie vor Geringen; sie fanden nirgends eine freundlichere Aufnahme als im südlichen Frankreich. Dort zogen sie scharenweise von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß und erhielten für ihre lustigen Künste reichen Lohn. Erst später, unter dem Einfluß höherer Bildung, konnten diese Spielleute nicht mehr genügen; es entstand eine kunstreichere Poesie, die aus dem Geist des Rittertums entsprungen und auf denselben wieder zurückgewirkt hat. Zwei Jahrhunderte umfaßt diese Poesie der Troubadours, die in Schulen und wahrscheinlich auch in poetischen Gesellschaften gepflegt wurde. Die Poesie bildete eine willkommene Beschäftigung für Fürsten und Vornehme. Sie eignete sich auch zum Ausdruck der edelsten Leidenschaften, der Liebe, der Ehre und des Mutes.

Der Wettstreit zwischen den einzelnen Dichtern, welcher von der Frauenwelt entschieden wurde, eiferte dieselben an, ihre Kräfte immer mehr zu entfalten.

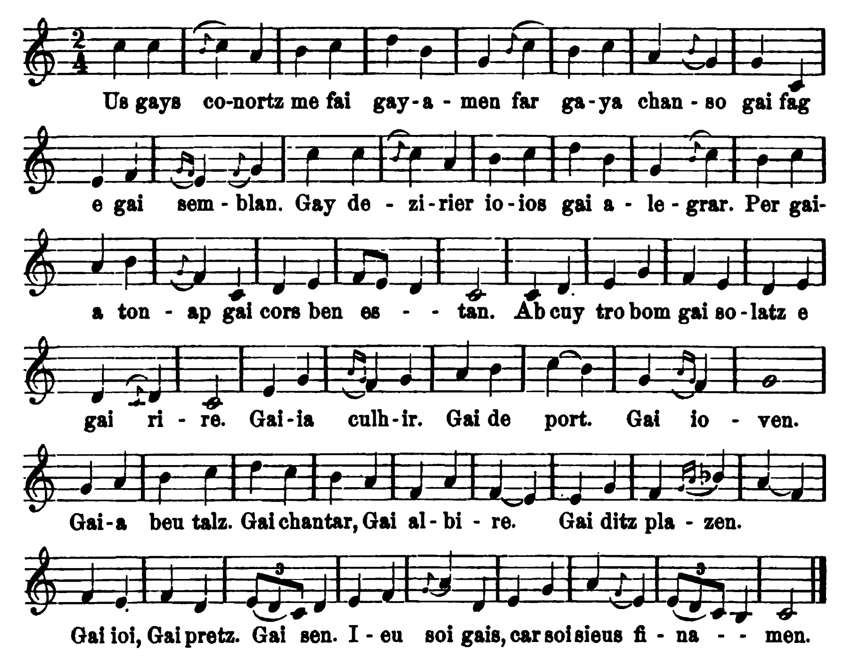
Die Liebestribunale und Minnegerichtshöfe der Provence sind allerdings wahrscheinlich nur eine phantastische Erfindung; solche Gerichtshöfe der Liebe, welche einen Preis der Tapferkeit und der Dichtkunst zu vergeben hatten, haben wohl kaum existiert. Als Troubadours galten aber doch zunächst die vornehmen Dichter; im Gegensatz zu ihnen standen wahrscheinlich die Jongleurs (Joculatores). Während also alle diejenigen, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, Troubadours genannt wurden, hat man unter Jongleurs die Spielleute zu verstehen, welche aus der Poesie und Musik ein Gewerbe machten. Es ist begreiflich, daß die Troubadours, welche an den Höfen der Fürsten und Herren lebten, also die Hofdichter, die Poesie am meisten gepflegt haben; sie selbst rühmen sich des Fleißes, den sie auf ihre Lieder verwenden, der sorgfältigen Behandlung, die sie ihrer Kunst angedeihen lassen. Ihr Beruf gilt als ein ehrenvoller; Kaiser und Könige verschmähen den Ruhm nicht, zu ihrer Gilde gezählt zu werden. Die Jongleurs begleiteten wohl die Hofdichter auf ihren Fahrten, um sie mit Gesang und Spiel zu unterstützen, oder die Lieder vornehmer Sänger, die aus ihrer Kunst keinen Gewinn ziehen wollten, an den Höfen vorzutragen.

Müssen aber die Minnehöfe und Liebestribunale mit ihren Urteilssprüchen und Schiedsgerichten leider in das Reich der Phantasie verwiesen werden, so haben doch sicher auf den Schlössern der Könige und Fürsten, sowie in den Burgen edler Ritter die Wettkämpfe der Hofdichter und Spielleute zu poetischen Unterhaltungen und Dichterfesten Anlaß gegeben, in welchen jene wichtigen Liebesfragen von Damen, Rittern und Troubadours in edlem Wettstreit besprochen wurden, welche man den Minnegerichtshöfen untergeschoben hat. Da wurde mit allem Eifer untersucht, durch welche Eigenschaften der Liebhaber sich seiner Dame am würdigsten zeigen könne, welche wohl am meisten geliebt zu werden verdiene, wie ein Ritter alle seine Genossen ausstechen könne, wer würdiger sei, geliebt zu werden, was das eigentliche Element der Liebe ausmache und welches der größere Schmerz sei, eine Geliebte durch den Tod oder durch Untreue zu verlieren. Es ist begreiflich, daß solche Spiele zur Übertreibung führen mußten und daß die ritterliche Galanterie bald in Scherz und Ernst die Grenzen der gesellschaftlichen Ordnung und der sittlichen Pflicht zu überspringen suchte.

Im ersten Zeitraum dieser provençalischen Poesie, dessen Charakter das bewußte Streben aus dem Einfachen zum Künstlichen ist, wurde vor allem der Vers gepflegt. Die Grundlage desselben bildete das Schema der Silbenzahl; der Accent bezeichnete die Hebungen der Silben und gab dem Schema seinen rhythmischen Charakter. In dem Bau der Strophe zeigte sich die Kunstpoesie der Troubadours in ihrer Vollendung; sie verstanden es ausgezeichnet, Verse und Reime ineinander zu ketten und nach Wohlgefallen durch einen tiefern Sinn zu verbinden. Die Dichter schufen sich neue Formen und Gattungen in unbeschränkter Mannigfaltigkeit. Ihr Gedicht als solches hieß Trobar (Erfindung) oder Obra (Werk), sofern es zum Gesang bestimmt war, Chantar (Sang) oder Sonet (Weise).

Was nun den Geist der provençalischen Liederpoesie anbetrifft, so hat schon ein einsichtiger Beurteiler sehr zutreffend bemerkt, daß man sich diese ganze Litteratur wohl leicht als das Werk eines Dichters denken könnte, welches nur

in verschiedenen Stimmungen entstanden sei. Denn die gesamte Dichtung atmet ein und denselben poetischen Charakter, was jedoch nicht verhindert, daß sich einzelne ausgezeichnete Individualitäten in dem Allgemeinen geltend machen. Ein Geist ist es, der diese ganze Poesie durchdringt, eine gemeinsame Art des Denkens und Empfindens, die alle Sänger erfüllt. Der hervorstechendste Charakterzug der provençalischen Poesie ist die Einfachheit des Gedankens; vergeblich würde man großen Geist, Tiefe der Erfindung in ihren Gedichten suchen. Ihr ganzes Verdienst besteht in einer gewissen Harmonie, in einer naiven Innigkeit des Ausdrucks und in der Anmut, mit der sie ihre Gefühle darzustellen



Lied des Troubadours Pons de Capdueil, mit der Musik des 12. Jahrh.
Nach einer Handschrift in der Nat.-Bibl. zu Paris. (Fétis, Hist. de la musique.)

verstehen. Ihr Ideenkreis war natürlich ein eng begrenzter. Das dichterische Vermögen war noch zu klein, der Gesichtspunkt ein zu enger; sie hatten noch zu wenig erfahren und verglichen, aber sie bemühten sich, ihre Gedanken auf eine stets neue Weise wiederzugeben. Eine genaue Kenntnis der römischen Poesie fehlte ihnen; gleichwohl darf man annehmen, daß sie Virgil und vielleicht auch noch einige andere Dichter gekannt haben. Aber ihre Poesie hat darum auch nur einen bedingten Kunstwert wegen der Ursprünglichkeit, mit der sie ihren Gefühlen Ausdruck verliehen. Im Mittelpunkt ihrer Stoffwelt stand die Liebe. Tagelieder und Klagelieder, Romanzen und Briefe wurden ihr gewidmet. Es ist kaum anzunehmen, daß diese Liebe eine rein poetische, d. h. zu poetischen Zwecken geschaffene war; man möchte vielmehr glauben, daß es die Schilderung

von wirklich Erlebtem und Geschautem ist, was die Troubadours an den Höfen ihrer Gönner vortrugen. Jeder Dichter wählte sich eine Dame, die ihm die würdigste und schönste schien, zur Muse seines Sanges; die Frauen, sie mochten noch so hoch stehen, freuten sich über die Huldigung eines Sängers, auch wenn dieser dem Range nach tief unter ihnen stand. Es schmeichelte ihrem Ehrgeiz, von gefeierten Sängern mit Auszeichnung und Ehrfurcht genannt zu werden. Es mag dahingestellt bleiben, ob die in den Gedichten geschilderten Liebeshändel ernstlich gemeint gewesen seien, in jedem Falle darf man glauben, daß sie ebensowohl den Geist, wie das Herz des Sängers in Bewegung setzten. Auch die Göttin der Troubadours führte eine Lanze oder einen Pfeil, mit dem sie die Herzen der provençalischen Sänger ebenso gut zu verwunden vermochte, wie die der alten hellenischen Liebesdichter. Die Liebe ist ihnen die Schöpferin alles dessen, was die Menschen adelt, der Urquell aller Poesie und Humanität. „Durch Liebe wird man sittig, frohgemut, aufrichtig, fein, demütig, hochgesinnt, taugt tausendmal so viel zu Krieg und Rat, woraus entspringt so manche hohe That.“ Die Schönheit der sie umgebenden Natur wird nur nebenbei, sei es im Kontrast oder in der Harmonie, in ihr Lied verwebt; der Herbst im Herzen und in der Natur, der Sang der Nachtigall und die Seligkeit der Liebe, oder auch der Gegensatz zwischen dem Flug der Lerche und dem Sehnsuchtsweh des Herzens wird von ihnen hervorgehoben; im allgemeinen ist aber nur die Jahreszeit schön, die das Glück der Liebe herbeiführt. Eine große Rolle spielt die Darstellung der Liebeshändel selber; Vorsicht und Zartgefühl sind dabei in erster Reihe geboten. Deshalb mußten die Dichter ihre Heldinnen oft unter einem allegorischen Namen besingen; auch durfte der Sänger seine Lieder der Herzensdame nicht selbst überbringen. Er bediente sich für diese Botschaft am liebsten eines Spielmanns, der das Gedicht musikalisch vorzutragen pflegte. Es ist begreiflich, daß das sittliche Verhältnis der Ehe unter diesen Liebeshändeln viel gelitten haben muß. Auf die geheimen Liebschaften beziehen sich die sog. Tagelieder (Albas), in welchen die Liebespoesie der Troubadours mit ihren Wünschen, Hoffnungen, Sorgen und Nöten, mit ihren Leiden und Wirkungen zu innigstem Ausdruck gelangt. Nach diesen Tageliedern sind es vornehmlich die Klagelieder auf den Tod der Freundin oder der Geliebten, die zu den besten Schöpfungen der Troubadours gehören; nur selten kommen die Romanze und das religiöse Lied vor, viel öfter die Liebesbriefe.

Aber mit der Liebeslyrik war der Stoffkreis der provençalischen Poesie doch noch nicht erschöpft. Die Dichter hatten für ihr Volk noch eine andere und zwar hohe Bedeutung; nicht die Wonnen der Liebe und die Freuden des Wohllebens allein galten ihnen als erstrebenswertes Ziel. Viele von ihnen wußten sich ebensogroßen Ruhm durch ihren Degen, wie durch ihre Verse zu erwerben, und neben der Liebe standen ihnen die Ehre und der Ruhm. Hatte der Troubadour in dem Minnelied die zarten Gefühle seines Herzens ausgesprochen, so fand er in den Sirventes ein weites Feld, um seinen Ideen für Ehre und Freiheit begeisterten Ausdruck zu geben. Die provençalische Poesie ist nach dieser Richtung hin nicht weniger bedeutend, als im Minnelied; Kriegslieder und Kreuzeshymnen, Lobgesänge und Rügelieder bilden in ihr ein wesentliches

Gebiet. Mit Erstaunen folgt man jenen freimütigen Sängern, die nicht nur gegen die Geistlichen, sondern auch gegen Papst und König ihre lodernden Rügelieder schleudern. Die Dichter waren entweder die Freunde und Ratgeber der Fürsten, oder auch ihre Gegner, und selbst ein König von Arragon hielt es nicht für zu gering, mit seinem Hofdichter Lieder zu wechseln und ihm in schwierigen Fällen seine Klagen und Hoffnungen mitzuteilen. Die Troubadours wurden so die Sittenrichter ihrer Zeit, ein Amt, das sie mit Freimut und Unparteilichkeit versahen. Die Wirkung dieser Poesie muß eine außerordentliche gewesen sein. Es weht in ihr jener ritterlich-kriegerische Geist, der in den Kreuzzügen seinen getreuesten Ausdruck fand. Die Lust an Kampf und Fehde wird mit Begeisterung ausgedrückt, das Getümmel der Schlacht wird kräftig und anschaulich geschildert. Obenan steht das Kreuzlied, in welchem dieselben Ideen sich aussprechen, wie in den Kreuzpredigten: „Gott hat für uns gelitten; wir müssen ihm seine Liebe vergelten. So erwerben wir, indem wir dieses nichtige Erdenleben opfern, ewige Glückseligkeit: das hat uns der Papst, der wahrhaftige Stellvertreter Gottes, verheißen. Wer dem Rufe Gottes nicht folgt, der zittere vor dem Weltgericht!“ Die Sänger solcher Lieder schreckten aber auch nicht davor zurück, dem Papst und dem König, die sie sonst wegen ihrer politischen Tugenden und wegen ihrer Freigebigkeit in erhabenen Lobgesängen priesen, ein anderes Mal ihre Fehler in bitteren und scharfen Rügeliedern vorzuwerfen. Sie schonen niemand; am schärfsten geht ihr Hohn und ihre Drohung gegen die Pfaffen; ja, einer von ihnen wagt es sogar, die römische Kirche als „einen Wolf in Schafsgestalt, eine gekrönte Schlange, von einer Viper gezeugt, eine Genossin des Teufels“ zu schmähen.

Gehen wir nun zu den Sängern dieser provençalischen Poesie selbst über, so finden wir, daß die, welche ihr Zeitalter als die größten feierte, auch diejenigen waren, von welchen man die glänzendsten Abenteuer erzählt. Als der Älteste wird Wilhelm IX. von Poitiers (1071—1127) genannt. Eine provençalische Stimme sagte von ihm: „Er war einer der artigsten Männer der Welt und einer der größten Verehrer der Frauen, ein Ritter gut in Waffen und voll von Liebeshändeln; er verstand sich wohl auf das Dichten und Singen.“ Von seinen Gedichten haben sich nicht mehr als neun erhalten; sie zeichnen sich durch Witz und Laune, aber auch durch Leichtfertigkeit und Sinnlichkeit aus. Schon in seinem ersten Liebeslied liegen fast alle Elemente, die sich später in der provençalischen Minnepoesie zu voller Freiheit entfalteten, wie in der Knospe verschlossen:

Ihr muß sich jede Wonne neigen,
Die Macht ihr dienen weit und breit,
Ob ihrer holden Freundlichkeit,
Dem milden Blick auch, der ihr eigen.
Ein Mann muß hundert Jahre reichen
Und mehr noch, wenn er ihr sich weiht . . .

Da es nichts Schönres giebt im Leben,
Kein Mund es sagt, kein Aug' erblickt,
Behalt' ich sie, die mich beglückt,
Um mir die Seele zu erheben
Und frische Kraft dem Leib zu geben,
Daß ihn das Alter nimmer drückt.

Ich bin, will sie mir Gunst gewähren
Zum Nehmen und zum Dank bereit,
Zum Huld'gen und zur Heimlichkeit;
Will stets erfüllen ihr Begehren
Und halten ihren Ruf in Ehren,
Ihr Lob verkünden weit und breit.

Nichts darf ich wagen, ihr zu schicken:
Sie zürnt, und das nimmt mir den Mut,
Noch selbst — so bin ich auf der Hut —
Wag' ich mein Leid ihr auszudrücken.
Doch sie sollt' auf mein Bestes blicken,
Das ganz in ihren Händen ruht.

Der würdigste Nachfolger dieses ersten Troubadours war Bernhard von Ventadour, der Sohn eines armen Schloßknechts, dem ein Genosse im Streit später vorgeworfen, sein Vater sei Diener und Bogenschütz gewesen, und seine Mutter habe den Ofen geheizt und Reiser gesammelt. Die Vizegräfin von Ventadour nahm sich des Knaben an; sie hatte Gefallen an den Liedern des Jünglings, und dieser machte sie zur Heldin seiner Gesänge. Alle seine geheimen Wünsche richtete er an sie; wenn die Blüten hervorbrechen und die Nachtigall ihre Stimme erhebt, freut er sich auch im Erwachen der Natur nur seiner jungen Liebe; wenn der Herbst in rauhen Winden heranbraust, klagt er über ihre Kälte. Der Wechsel der Zeit mit Tagen, Monden und Jahren weckt die verschiedensten Empfindungen in ihm; er möchte sich ihr entziehen, aber er hat nicht die Kraft. Schließlich treibt sie nur noch Scherz mit ihm, und er verkündet seinen Freunden die schreckliche Zeitung: „Sie pflegte mich um sich zu leiden, nun ruft sie mich nicht mehr, läßt mich nicht zu sich kommen. Das Herz in der Brust will mir vor Pein zerspringen." Er weiß wohl, daß es thöricht ist, die Schönste dieser Welt zu lieben und auch, daß ihm seine Verwegenheit wenig nützen könne. So verläßt er denn endlich doch das Schloß, die Wiege seines Lebens für immer. Die Normandie war das Ziel seiner Reise, dort hoffte er am Hofe der Herzogin Eleonore eine neue Freistätte zu finden. Die Herzogin empfing ihn mit Güte und ließ sich seine Huldigungen gefallen. Eines seiner schönsten Lieder, eine Kanzone, die offenbar in diesen Abschnitt seines Lebens fällt, zeigt den Dichter ganz in jener schwärmerischen Empfindsamkeit, die ihm zu eigen gewesen. Sie beginnt mit folgendem Vers:

Liebeswonne will mir gar
Noch den Sinn verrücken:
Blumen seh' ich bunt und klar
Selbst den Winter schmücken.
Sturm und Regen, wunderbar,
Mehrt nur mein Entzücken.
Und mein Sang, er steigt fürwahr, —
Alles will mir glücken!
So fühlt mein Herz sich kühn,
Vor Lieb und Wonne glühn:
Kält' und Schnee wird Blüt' und Grün
Vor den sel'gen Blicken.

Er möchte eine Schwalbe sein, um durch die Lüfte zu schweben und sich zu der Holden, die in der Ferne weilt, begeben zu können. Bernhards weitere Schicksale liegen im Dunkeln; nur wenige Lieder sind von ihm noch erhalten, darunter eines, in dem er, verkannt, verstoßen und verraten, den Frauen für immer Lebewohl sagt:

Seh' ich die Lerche, die mit Lust
Die Flügel auf zur Sonne schwingt,
Und dann herabschwebt, unbewußt
Vor Wonne, die ihr Herz durchdringt;
Ach, welche Wehmut faßt mich an,
Wenn ich ein Wesen fröhlich seh',
Es nimmt mich wunder, daß mir dann
Das Herz nicht schmilzt vor Sehnsuchtsweh!
Ach wieviel glaubt' ich zu verstehn
Von Lieb' — und was versteh' ich nun?
Denn sie, die ich nicht werd' erflehn,
Kann ich zu lieben nimmer ruhn;
Sie stahl mein Herz, mein ganzes Ich,
Und sich, und alles ird'sche Glück
Und als auch sie mir noch entwich,
Bleibt nichts als Sehnsucht mir zurück.

Den Fraun entsag' ich ganz und gar,
Auf sie vertrau' ich nimmermehr;
Wie sehr ich stets ihr Beistand war,
So bin ich es doch nun nicht mehr,
Will keine mir behilflich sein
Bei ihr, die mir das Leben nimmt,
Mißtrau ich ihnen insgemein
Denn alle sind sie gleich gestimmt ...

Es scheint aber, daß alle provençalischen Troubadours die gleiche Erfahrung durchmachen mußten, und daß sich keiner mit den Erfahrungen seines Vorgängers oder Genossen begnügt haben mochte, denn der Verlauf ihrer Lieder ist immer derselbe: Die Bitte um Erhörung, die Schilderung des Glücks der erhörten Liebe, die Klagen über Eifersucht oder verschmähte Liebe, endlich der feierliche Beschluß, der Liebe und den Frauen für immer zu entsagen. Eine Ausnahme macht nur der wunderliche Marcabrun (1140—1185), der als ein Gegner der Liebe und der Frauen sich einen Namen zu machen suchte. Er erklärt feierlich und mit Wohlgefallen, er habe nie geliebt und sei nie geliebt worden; er ist überzeugt, daß Hunger, Pest und Krieg niemals in der Welt so viel Unheil angestiftet haben als die Liebe. Wenn sie nicht geradezu beiße, behauptet er, so lecke sie doch rauher als eine Katze; wer mit ihr in Verkehr trete, der mache sich mit dem Teufel gemein und frage nichts darnach, ob eine fremde Rute ihn treffe. Dann vergleicht er sie mit einer Stute, die ihren Treiber ermüde, mit einer Mücke, nur daß sie weniger steche und daß ihre Wunden langsamer heilen, endlich mit einem Funken, der, in dem Ruß versteckt, die Flamme ausbrüte und Holz und Halm verzehre. Seine Schmähgedichte auf die Liebe blieben natürlich von anderen Troubadours nicht unbeantwortet; sie halten ihn für einen Narren, während er von sich behauptet: „Gelobt sei Gott und St. Andreas, daß niemand, soviel ich merke, gescheiter ist als ich.“ Trotz seiner moralischen Grundsätze, die er auch in verschiedenen Rügeliedern energisch ausspricht, liebt er es aber doch auch, in fremdem Gehölze zu jagen und gesteht selbst ein, daß er voller Spitzfindigkeiten und Vorwände sei, ein Vogel, der seine Jungen dem Star zu füttern gebe. Mit boshafter Freude setzt er sich vor, sein Lied an Jaufre Rudel, den Prinzen von Blaya, (1140—1170), einem befreundeten Kunstgenossen zu senden, damit dieser es vernehme und sein Herz daran ersticke.

Jaufre Rudel war mehr ein Held als ein Sänger; sein Leben ist in einem bekannten Gedicht von Heinrich Heine geschildert worden; er hatte sich in die Gräfin von Tripolis verliebt, ohne sie je gesehen zu haben, nur weil er von Pilgern ihre Güte und Freundlichkeit hatte preisen hören. Alle seine Lieder dichtete er an sie, und aus Verlangen, sie zu sehen, nahm er endlich das Kreuz und begab sich auf die See. Da überfiel ihn eine schwere Krankheit, so daß ihn seine Reisegenossen für tot hielten. Sie brachten ihn nach Tripolis in eine Herberge; dann benachrichtigten sie die Gräfin, und diese begab sich zu ihm, um ihn zu pflegen. Als er sie sah, kam er wieder zur Besinnung und pries den Schöpfer, daß er ihm das Leben gefristet, bis er sie gesehen. Dann starb er in den Armen der Gräfin. Sie aber ging aus Schmerz über seinen Tod noch an demselben Tage in ein Kloster. Das Abenteuerliche dieser Geschichte liegt nicht, wie der Historiker der provençalischen Poesie richtig bemerkt, in der romantischen Pilgerfahrt des Sängers und auch nicht in der schmerzlichen Wonne seiner letzten Atemzüge, noch auch in dem melancholischen Entschluß der

Gräfin, den Schleier zu nehmen, sondern vielmehr in der phantastischen Entstehung einer so ernstlich gemeinten Liebesleidenschaft. Aber eine solche durch ein bloßes Gerücht entzündete Liebe entspricht in der That der schwärmerischen Denkweise jener Zeit vollkommen. Auch in seinen Gedichten spricht sich beständig die Sehnsucht nach der Freundin im fernen Lande aus, die er die schönste „aller Christinnen, Jüdinnen und Sarazenerinnen" nennt. Aber nicht bloß Liebeshändel beschäftigen sein Herz; er hat auch den Ruf zu den Kreuzzügen vernommen und erklärt freudig, dem Kreuz nach Bethlehem folgen zu wollen.

Einer der berühmtesten unter den Troubadours ist Peire von Auvergne (1155—1215). Er wird von Späteren als der erste große Troubadour gefeiert. Seine Liebeslieder sind anmutig in der Form und zart in der Ausführung; er wählte sich zuerst die Nachtigall als Botin seiner Liebesaufträge, und die Holde sendet den süßen Vogel wieder zurück, daß er, sobald der Morgen graut, dem Freunde treulich erzähle, wie sehr sie ihm ergeben sei.

In der Blütezeit der Troubadourpoesie lebte Bertrand de Born (1180—1195), ein kriegerischer Dichter, den schon Dante als den Sänger der Waffen aufführt, und dessen Rüge- und Minnelieder von tiefer Kraft sind. Er ist der Held zweier schöner Balladen von Uhland und Heine. Aber wichtiger als seine zärtlichen Angelegenheiten sind seine Thaten und Gesinnungen. Er selbst sagt, daß ihn zwar des süßen Lenzes Flor erfreue, wenn Blatt und Blüte neu entsprieße, aber vor allem freue ihn der Anblick eines rauschenden Heeres von Kriegern. Kampf und Zerstörung ist seine Leidenschaft, und man sagte von ihm, daß er die Söhne gegen die Väter empören und die Töchter gegen die Mütter aufhetzen könnte. Deshalb versetzte ihn Dante auch in einen der tieferen Kreise der Hölle. Seine Lieder enthalten harte Anklagen gegen Könige und edle Herren. Die endlosen Kriege und Friedensschlüsse, Fehden und Verträge Heinrichs II. und Richards mit Philipp August gaben diesem Troubadour Stoff zu manchem kräftigem Sirventes, und auch, als der dritte Kreuzzug vorbereitet wurde, forderte er seine Standesgenossen auf, Proben ihrer ritterlichen Tapferkeit abzulegen. Aber sein Kreuzlied trägt einen weltlichen Charakter. Der König und das heilige Grab bedürfen der Hilfe, so lautet sein Motiv. Bertrand de Born war aber in Wirklichkeit nicht der Held, den die moderne Ballade schildert („Ein edler Stolz in allen Zügen, auf seiner Stirn Gedankenspur"); er hatte eine grausame Lust am Krieg, an der Zwietracht. Es behagt ihm, wenn er „die niederträchtigen Reichen, die mit dem Adel zu streiten wagen" im Unglück sieht. Wer seinen Bauer nicht drücke, der bestärke ihn in seiner Bosheit; thöricht sei, wer ihm sein Gut nicht schmälert. Aber auch die Großen schonte Bertrand nicht, er warf ihnen alle ihre Fehler vor. Bertrand de Born hatte einen großen Einfluß auf seine Zeitgenossen. Originell ist eines seiner Sirventes, worin dieser Troubadour und Held den Unterschied zwischen jung und alt erklärt. „Es freut mich" — sagte er darin — „wenn ich die Herrschaft wechseln sehe und die Alten den Jungen ihre Häuser abtreten, und wenn jeder in seinem Stamme so viele Kinder hinterläßt, daß sie mit Ehren bestehen können. Auf die Art seh' ich die Welt lieber erneut als durch Blüten und Gesang der Vögel; und wer eine Gebieterin durch einen Herrn ersetzen will, der sollte alt durch jung ersetzen."

Andere berühmte Troubadours waren Peire Raimon von Toulouse, Arnaut von Marveil, welchen Petrarca, der in seiner Poesie so manchen Ton der provençalischen erneuert, den Fürsten der Troubadours nennt, ferner Guirot von Borneil, ein bedeutender Kunstdichter, welcher Peire von Auvergne die Krone des Gesanges abgewonnen haben soll, Pons von Capdueil, dessen Kreuzzugslieder berühmt waren, vor allem aber Peire Vidal (1175—1215), der merkwürdigste der provençalischen Hofdichter. Er war der Günstling der ausgezeichnetsten Männer und Frauen seiner Zeit, die seine Dichtergabe schätzten, über seine maßlose Selbstverblendung sich aber gleichwohl belustigten, so daß er die Rolle eines Hofdichters und Hofnarren zu gleicher Zeit spielte. Er hält sich für unwiderstehlich bei allen Frauen. In einer seiner Kanzonen heißt es: „Hundert Frauen kenne ich, die mich bei sich haben möchten, wenn sie mich kriegen könnten; ich bin einer, der sich nie etwas einbildete noch zu viel von sich selbst redete, — aber es ist wahr, Frauen küsse ich, und Ritter strecke ich zu Boden.“ Später soll er sich dem Kreuzzug Richards angeschlossen haben. In Cypern blieb er zurück und vermählte sich mit einer Griechin; dort beredete man ihn, seine Gattin sei die Tochter des Kaisers von Konstantinopel und gebe ihm Ansprüche auf den griechischen Thron. Vidal sparte nun jeden Pfennig zur Ausrüstung einer Flotte, ließ sich zum Kaiser krönen und auf einen Thron setzen. In allen diesen Verirrungen blieb Peire Vidal aber doch ein Dichter von inniger Sehnsucht und feurigem Haß. Eines seiner kraftvollsten Rügelieder wendet sich gegen den Papst und „die falschen Doktoren der heiligen Kirche“, gegen den König und gegen die edlen Standesgenossen. Unzufrieden mit den Ereignissen der Zeit wanderte er aus, zunächst nach Italien, dann nach Ungarn; schließlich kehrte er wieder in die Heimat zurück. Seine seltsame Verblendung verläßt ihn aber nirgends, und noch am Abend seines Lebens prahlt er: „Wenn ich bewaffnet zu Rosse sitze, so zertrete und zermalme ich alles, was mir im Wege steht; hundert Ritter habe ich ganz allein gefangen und hundert anderen die Rüstung abgenommen; hundert Frauen habe ich weinen und hundert andere lachen und scherzen gemacht.“

Auch Fürsten machten Troubadours oft den Rang streitig, so Richard Löwenherz, dessen Jongleur Blondel aus der deutschen Ballade bekannt ist, König Alphons II. von Arragon, Robert von Auvergne u. v. a. In der dritten Periode der provençalischen Poesie, in welcher die Neigung zum Elegischen und Belehrenden hervortritt und das Sirventes vorherrscht, tritt der Ernst an die Stelle der Heiterkeit und des Frohsinns. Die Albigenserkriege hatten den größern Teil der Provence zu einem Herd blutiger Kämpfe gemacht. An der Schwelle dieser Periode steht Arnaut Daniel, der als Verfasser von Minneliedern und Romanzen gepriesen wird. Petrarca hielt ihn sehr hoch; Arnaldo Danielo preist er „als den großen Meister der Liebe, der seinem Vaterland noch Ehre macht mit seiner neuen und schönen Rede.“ Arnaut Daniel hat zuerst wohl „den schweren Reim“ und „die schwere Rede“ in die provençalische Poesie eingeführt; sein gekünstelter Stil wird von den Zeitgenossen vielfach getadelt. Er selbst erklärt, daß er auf das leichte und schlichte Lied gern verzichte. Er zieht die rätselhaften Ausdrücke, neugebildete Wörter, seltsame Wortspiele, schwierige Konstruktionen, harte Formen

und schwere Reime, die er mit besonderer Geschicklichkeit anzuwenden weiß, der leichten und spielenden Manier seiner Kunstgenossen vor. Auch Arnaut Daniel soll, wie die meisten der Troubadours, im Kloster geendet haben. Von besonderem Interesse ist das Leben des Ritters Raimon von Miravel für die Sittengeschichte jener Zeit. Aber dieses buntbewegte Leben spiegelt sich in seinen Gedichten nicht wieder; sie sind betrachtend, auseinandersetzend und tragen kaum eine Spur von Empfindung. Ein gefeierter Sänger ist auch noch in dieser dritten Periode Peire Cardinal (1210—ca. 1230); er ist ein Meister des moralischen Sirventes und hat für diese Dichtungsform dieselbe Bedeutung wie Bertrand de Born für das politische. Mit Eifer und Freimut zieht er gegen die Sittenverderbnis zu Felde; seine Rügelieder sind voll flammender Glut gegen die Umtriebe der Pfaffen und gegen die Verderbnis des Adels. Aber auch Könige und Kaiser, Herzöge, Grafen und Ritter schont er nicht. Von den Pfaffen sagt er:

Sie heißen Hirten zwar,
Doch sind sie Mörder gar:
Sie sind voll Heiligkeit,
Sieht man nur auf ihr Kleid.
Stets kommt mir in den Sinn,
Wie einstmals Isegrim
In eine Hürde schlich,
Doch ob der Hunde sich
Ein Hammelfell anzog,
Womit er sie betrog;
Dann fraß er alles auf,
Was ihm kam in den Lauf.

Je höher gar ihr Stand,
Je schlimmer ist's bewandt:
Auf Lüge wird gezählt,
Je mehr die Wahrheit fehlt;
Je wen'ger Wissenschaft,
Je größre Ränkekraft,
Und von der Demut gar
Findet sich nicht ein Haar.
Ja, gegen Gott so feind
Hat's niemand noch gemeint
Als dieses Pfaffenheer
Seit alten Zeiten her!

Wer große Frevel sieht, das ist die Meinung von Peire Cardinal, der darf des Scheltens nicht müde werden; darum hört er auch nicht auf, seinen Zeitgenossen die Wahrheit zu sagen und sie zur besseren Einsicht zurückzuführen. Um die allgemeine Verkehrtheit der Welt recht anschaulich zu machen, wählt er eine Fabel, die einzige, welche die provençalische Litteratur aufzuweisen hat: „Es war eine Stadt, ich weiß nicht welche, wo ein Regen von der Art fiel, daß alle Einwohner der Stadt, die er berührte, den Verstand verloren. Alle verloren den Verstand bis auf einen einzigen, der allein durchkam, da er, während dies geschah, zu Hause war und schlief. Als er ausgeschlafen, stand er auf; es hatte aufgehört zu regnen. Er ging hinaus unter die Leute, welche sämtlich Thorheiten begingen. Der eine war bekleidet, der andere nackt, der dritte spuckte gen Himmel; der eine warf mit Steinen, der andere mit Scheitern, der dritte zerriß seine Jacke; der eine schlug, der andere stieß, der dritte hielt sich für einen König und gebärdete sich stolz, der vierte sprang über Tisch und Bänke. Der eine drohte, der andere fluchte, der eine weinte, der andere lachte; der eine redete ohne zu wissen was, der andere machte Grimassen. Der, welcher seinen Verstand hatte, wunderte sich höchlich darüber und merkte wohl, daß sie verrückt waren. Er blickte sich um, ob er wohl einen Klugen fände, aber er fand keinen. Groß war sein Erstaunen über sie, aber noch größer das der Menschen über ihn, weil er verständig war; und da sie ihn das, was sie selbst thun, nicht thun

sehen, so meinen sie endlich, er habe den Verstand verloren. Jeder von ihnen glaubt klug und vernünftig zu sein, und nur ihn halten sie für unvernünftig. Da schlägt ihn einer ins Gesicht, ein anderer in den Nacken, daß er zu Boden stürzt; sie stoßen und treten ihn; er sucht dem Verderben zu entgehen, aber sie zerren ihn hin und her und schlagen ihn, daß er bald steht, bald fällt. Nachdem er gefallen und wieder aufgestanden, flieht er endlich mit großen Schritten in sein Haus. Ganz kotig, zerprügelt und halb tot ist er froh, ihnen entkommen zu sein." — In dieser Fabel erscheint dem Dichter das Bild der Welt und ihrer Bewohner versinnlicht. Die Kühnheit, mit der er ererbte Glaubensvorstellungen, die er für Wahngebilde hält, zu bekämpfen sucht, geht aus dem folgenden merkwürdigen Rügelied hervor:

Ich dichte mir ein neues Rügelied,
Das hören soll am Tage des Gerichts
Er, der mich schuf und bildete aus nichts:
Denn wenn er dort zur Rechenschaft mich zieht
Und mich herabstößt zu der Hölle Scharen,
So sag' ich: Herr, du solltest mild verfahren,
Denn ich bekämpfte stets die böse Welt, —
Erlaß mir drum die Pein, wenn dir's gefällt.

Sein ganzer Hof soll voll Verwund'rung sein,
Wenn ich verteid'ge mein gerechtes Teil:
Ihm, sag' ich, gilt's nicht um der Seinen Heil,
Sofern er sie verdammt zur Höllenpein;
Denn er verliert, was er noch kann gewinnen.
Mit vollem Recht muß dem sein Gut zerrinnen.
Er nehme drum, zu mehren stets bereit,
Die Abgeschiednen auf mit Freundlichkeit.

Nie sollt' uns auch sein Thor verschlossen sein,
Und daß der heil'ge Petrus es bewacht,
Dient ihm zur Schande, nein, aus eigner Macht
Vergnügt und lachend zöge man dort ein!
Denn der Hof will mir nicht vollkommen scheinen,
Wo ein Teil lacht, indes die andern weinen.
Und wird er auch als hoher Herr verehrt —
Wir hadern doch, wenn er den Eintritt wehrt.

Berauben sollt' er nur die Teufelsbrut
Und größre Seelenzahl gewänn' er so
Und alle Welt wär dieses Raubes froh
Und sich vergeben könnt' er gern und gut;
Ging's mir nach: alles müßten sie verlieren,
Man weiß ja, leicht kann er sich absolvieren,
Ja, guter Gott, berauben solltest du
Den bösen, leid'gen Feind nur immerzu!

Verzweifeln will ich nicht an deiner Huld,
Nein, ganz auf dich zu baun ist mein Entschluß,
Drum habe du mit Leib und Geist Geduld
Und sei mir hilfreich, wenn ich sterben muß.
Zum mind'sten würde der Vertrag mir frommen:
Schaff' mich dahin, von wo ich hergekommen;
Wo nicht, nun so verzeih' mir mein Vergehn,
Denn lebt' ich nicht, so wär' es nicht geschehn.

Von anderen Troubadours aus jener Zeit würden noch Sordel aus Mantua, dessen Sirventes eine große Bitterkeit verraten, namentlich wo es sich um den Streit mit Kunstgenossen handelt, dann Guiraut Riquier (1250—1294), ein sinniger und gemütvoller Troubadour, der in der Dichtung durch seine höhere Bildung und durch gelehrten Vortrag eine neue Epoche begründen wollte, der aber



Erstürmung und Übergabe einer Minneburg.
Spiegelgehäuse; französische Elfenbeinschnitzerei des 14. Jahrhunderts.
London, South Kensington-Museum.

doch auch das leichte Lied, namentlich das Schäferlied nicht verschmähte, zu nennen sein. Diese kleinen Pastorellen bilden gewöhnlich ein Ganzes, indem sie an dem Faden einer kurzen Liebesgeschichte zusammenhängen. Es sind sozusagen Novellen in Versen. Aber wichtiger als diese sind diejenigen seiner Lieder, in welchen er sich über die Zeitverhältnisse und über seine eigene Lage ausspricht. Er wollte der verkannten und verstoßenen Muse der Troubadours, der keine Sonne der Hofgunst und kein lieblicher Frauenmund mehr lächelte, wieder Achtung verschaffen. Die Ursache des Verfalls sah er in dem Umstand, daß man die Dichter, selbst

die ausgezeichneten, mit rohen Fiedlern und Possenreißern in eine Klasse setze, indem man sie alle mit dem gemeinschaftlichen Namen „Jongleurs“ belege, wodurch die echten Künstler entmutigt würden. Nur ein Mächtiger könne diesem Unfug steuern, so meinte Guiraut, und er richtete deshalb an den König Alphons X. von Kastilien, dem er seit sechzehn Jahren seine ganze Kunst geweiht, eine Art von Denkschrift, in der er redliche und gutgemeinte Vorschläge zur Hebung des Standes machte. Es betrübte ihn tief, daß die edle Dichtkunst in seiner Zeit nicht mehr geschätzt, daß sie kaum noch verlangt, gehört oder geduldet werde. Sein Bemühen war vergeblich. Die Poesie läßt sich, ist sie einmal entflohen und aus dem Bewußtsein einer Zeit geschwunden, nicht durch Befehle von Königen noch durch Vorschläge von Dichtern zurückrufen. Die provençalische Poesie hatte ihren Beruf erfüllt; sie war rein aus der Phantasie des Volkes hervorgegangen, sie stützte sich weder auf die Antike, noch fand sie in dem Boden einer heimischen Mythologie Nahrung. Mit der höhern Bildung, mit den sich verwirrenden Zeitverhältnissen mußte diese Poesie erschlaffen oder ausarten; die fröhliche Kunst wurde aus ihrem Vaterland vertrieben, die Sprache der Liebe wurde nicht mehr verstanden in einer Zeit, wo der wilde Haß des Krieges und der Fanatismus in Glaubenssachen das schöne Land verwüsteten. Während aber die Poesie der Troubadours in den schönen Thälern der Provence unterging, bemühten sich alle benachbarten Fürsten und Völker, jene Sprache zu erlernen, in der die Liebe am schönsten gepriesen wurde; der Norden Italiens empfing seinen Unterricht von den Troubadours, Spanien fiel ihnen zu, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß selbst an den Höfen von England und Deutschland jener Ton vernommen wurde, der von der Provence ausging und der in den Dichtungen der anderen Völker einen so wirksamen Nachhall gefunden hat.

Die nordfranzösische Epik.

Vielleicht zu derselben Zeit, da in der Provence die Troubadours ihre Minne- und Rügelieder sangen, entwickelte sich im nordischen Frankreich eine epische und didaktische Dichtung, die den Keim zur französischen Nationallitteratur bildete. Sie ging im wesentlichen aus der christlich-lateinischen Poesie hervor; auch in ihr bildete das religiöse Element den Mittelpunkt, auch sie hatte sich unter dem Einfluß des ritterlichen Zeitgeistes entwickelt. Aber es war eine andere Gesellschaft, welche diese Dichtung pflegte. Die fränkischen und normännischen Germanen hatten dort eine größere Bedeutung auf die Entwickelung der Bildung. Die normännische Natur in ihrer eigentümlichen Mischung von abenteuerlicher Wagelust und praktischem Menschenverstand errang ein bedeutendes Übergewicht über die anderen Stämme; ihre Züge und Eroberungen machten die französische Sprache bald zu einer europäischen. In England, in Italien, in Portugal, an den Küsten des Archipel und in Palästina sprach man bald französisch. Die ältesten Denkmäler des nordfranzösischen Idioms sind also normännischen Ursprungs und tragen das Gepräge des ritterlichen Geistes, der diesem Volke zu eigen gewesen. So entwickelte sich aus den alten Volksgesängen und aus den keltischen Traditionen eine epische Dichtung, in welcher

das Rittertum, das Christentum und die geschichtlichen Traditionen die Hauptrolle spielen.

Die Bildung der Nordfranzosen unterschied sich in ihren Hauptpunkten sehr von der der Südfranzosen. Sie ging nicht von glänzenden Höfen, von großen Handelsstädten und schönen Frauen, sondern von Klöstern, Stiftsschulen und gelehrten Geistlichen aus. Sie entwickelte einen geringern Formensinn, aber eine größere Wahrhaftigkeit. Sie war nicht so blühend und mannigfaltig wie die provençalische, aber kräftiger und edler. Es war nicht eine Kunstdichtung, sondern eine Volksepik und eine didaktische Poesie, welche ihre Wurzel in den Vorzügen der Stämme hatte, aus welchen sich die nordfranzösische Bevölkerung in eigentümlicher Mischung zusammengesetzt hatte.

Das erste Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung war noch ein gärendes Chaos, in dem die poetischen Gedanken, Mythen, Sagen und Vorstellungen durcheinander wogten. Als dann später die Kunstdichtung sich dieser Stofffülle bemächtigte, war es naturgemäß zunächst das Epos, welches das erwachende Selbstbewußtsein eines Volkes ja zuerst hervorruft, das zu poetischer Ausgestaltung gelangte.

Das Grundelement des nordfranzösischen Epos ist das Rittertum. Man hat seinen Ursprung bei den Arabern gesucht. Die maurischen Ritter spielen in den alten Romanen eine hervorragende Rolle. Durch Karl den Großen kamen die Franken vielfach in Berührung mit den Sarazenen; in den Heeren der Mauren kämpften christliche Ritter. In den ältesten spanischen Romanzen haben die Ritter dieselben Sitten wie die Mauren; ihre Begriffe von Ehre sind die gleichen, auch die Verehrung der Frauen ist ihnen gemeinsam. Gleichwohl findet man in den arabischen Dichtungen keine Spuren des Rittertums, sondern dasselbe geht aus dem Boden des germanischen Geistes hervor; das germanische Element ist das überwiegende im ritterlichen Geiste und verleiht ihm sein entschiedenes Gepräge. Schon unter Karl dem Großen begann diese Entwickelung, welche sich in den Kreuzzügen fortsetzte; in allen Kämpfen der Zeit spielt das Rittertum eine bedeutsame Rolle, und dieses Rittertum verbreitet sich über die ganze christliche Welt. Es hat überall dieselben Bedingungen, die gleichen Ideale, den einenden Lebensgedanken. So ist es auch natürlich, daß die ritterlichen Poeten die Verhältnisse ihrer Zeit und die Zustände ihres Landes zum gemeinsamen Maß für alle Völker und Zeiten machen. „Mögen sie von Christus, von Alexander dem Macedonier oder von Karl dem Großen sprechen, mögen sie den Schauplatz ihrer Erzählungen in das Vaterland oder in den fernen Orient, auch auf verzauberte Inseln versetzen — wir treffen überall dieselben Überzeugungen, dieselben Sitten an. Die antiken Helden und die Sarazenen bekommen den Ritterschlag und sagen den Damen Galanterien wie die Paladine des Königs Arthur. Odysseus wird ein gaskognischer Graf, Penelope eine galante Dame. Der Palast des Priamos ist ein verzaubertes Schloß, Hippomedon findet keine Schwierigkeit, den König Arthur zu besuchen." In dieser Überzeugung von einem gleichen Grundgedanken hat man die Hauptquelle der poetischen Fruchtbarkeit jener Zeit zu suchen, deren treuestes Abbild die französischen Ritterromane sind.

In ihnen finden wir das Volksbewußtsein jener Zeit mit seinen Em-

pfindungen und treibenden Gedanken, mit seinen Fehlern und Vorzügen, mit seinen Traditionen und Erinnerungen in seiner vollen geschichtlichen Entfaltung am getreuesten ausgedrückt, und die volkstümliche Dichtung unterscheidet sich darin von der höfischen, welche im Mittelalter fast bei allen europäischen Nationen neben ihr einhergeht, nur wenig. Während jene die heidnischen Stoffe in nationaler Form behandelt, lebt diese in den höheren Bildungskreisen; aber beide gehen aus demselben Boden hervor, und in beiden gelangen schließlich dieselben Ideen zum Ausdruck.

Die Unterscheidung aber zwischen Volksepos und Hofpoesie ist eine alte. Schon im achten Jahrhundert unterscheiden geistliche Chronisten die Gedichte, welche große Helden verherrlichen und Ritterabenteuer erzählen, von den im Volke verbreiteten Legenden und Schwänken; aber diese sind die wichtigsten und ältesten Zeugnisse des Volksbewußtseins. Sie wurden durch fahrende Sänger von Geschlecht zu Geschlecht überliefert, und man nannte sie Chansons de geste. Auch ihr Ursprung wird aus den uralten germanischen Kriegsliedern der Franken hergeleitet. Erst im 11. Jahrhundert begegnen wir jenen nationalen Heldengedichten, welche zunächst die Thaten Karls des Großen und seiner Helden feierten. In den Chansons de geste wurde zwar auch bereits das Haus der Karolinger besungen; Geistliche und Laien beteiligten sich wohl gleichermaßen an diesen Liedern. Die lyrischen und epischen Elemente wogen aber noch durcheinander; die Poesie ist auf den mündlichen Vortrag berechnet. Bei den Festen der Höfe und des Adels versammelten sich die ritterlichen Dichter und ihre Sänger, um diese nationalen Heldengedichte vorzutragen. Die Dichter, welche es den Troubadours gleichzuthun versuchten, nannte man Trouvères, und wenn sie im Dienst eines Herrn standen, Ménetriérs, die Sänger dagegen Jongleurs. Die Form ihrer Gedichte entlehnten sie den lateinischen Hymnen der christlichen Kirche. Nur eine neue Versform war diesen nordfranzösischen Epen eigentümlich: der Alexandriner, auch leoninischer Vers genannt, weil sie ihn als den König der Verse betrachteten, wie den Löwen als den König der Tiere. Außerdem wurden nur die vierfüßigen Schlagreime und die zehnsilbigen Verse angewendet. Die Chansons de geste waren noch naive Erzählungen ohne eine künstlerische Anordnung. Aus ihnen entwickelte sich aber die epische Form, in welcher die



Trouvère, seinen Gesang auf der Viola begleitend.
Statue am Portal der Abtei von Saint-Denis. 12. Jahrh.

Kämpfe der Zeit zur Darstellung gelangten, und aus welcher die Ritterromane jener Periode hervorgegangen sind.

Den Stoffen nach, die sie behandeln, zerfallen diese altfranzösischen Epen in fünf große Gruppen. Die bedeutendste derselben ist der französisch-karolingische Sagenkreis; dann folgt der normannische, der die poetische Geschichte der französischen Normannen behandelt, hierauf der bretonische, welcher die Nationalsagen der alten Bretonen erzählt, im Anschluß hieran der antike Sagenkreis, der die Erinnerungen aus der alten Geschichte in das Gewand der mittelalterlichen Poesie kleidet, und endlich jener Kreis von Sagen und Ereignissen, der die Zeitgeschichte in den Kreis der Dichtung zieht.

Drei Helden feiert das altfranzösische Epos hauptsächlich: Karl den Großen, Alexander den Großen und König Arthur. Die Poesie, welche sich an die Artussage knüpft, teilt sich dann in zwei Richtungen, von welchen die zweite die Gralsage behandelt. Das wichtigste Element der nordfranzösischen Epik bilden aber unstreitig die Gedichte und Romane des karolingischen Sagenkreises, die in ihrer gegenwärtigen Form wohl dem Zeitalter der Kreuzzüge angehören. Auch sie sind aus germanischem Geiste hervorgegangen. Die Berichte über die Thaten großer Helden haben sich zu Mythen krystallisiert und finden hier ihre poetische Verherrlichung. Die Geschichte Karls des Großen selbst hat in den folgenden Jahrhunderten ein Gefühl der Ehrfurcht, des Staunens und der Bewunderung eingeflößt. Seine lange und weise Regierung, seine Siege und Heldenthaten, seine Kriege mit fremden Völkern, seine Bedeutung für ganz Europa durch die Wiederherstellung des abendländischen Kaisertums hatten seinen Namen im Volke lebendig erhalten und sein Haupt mit einem Strahlenkranz von Sagen und Legenden umwoben. An einen solchen Namen mußten sich wohl zahlreiche Schöpfungen der Phantasie knüpfen. So ist auch das berühmteste Denkmal der altfranzösischen Epik ohne Zweifel die „Chanson de Roland," ein Roman, in welchem Karls Zug gegen die Araber, und besonders der unglückliche Rückzug, welcher in dem Thale Roncevaux dem tapfern Roland das Leben kostete, erzählt wird. Schon in der Schlacht bei Hastings (1066) sollen die Normannen dieses große Heldenlied angestimmt haben. Es zeigt uns auch noch in der Gestalt, in welcher es jetzt etwa aus dem Ende des 11. Jahrhunderts vorliegt, das älteste Gesetz staatlicher Entwickelung, in welcher die Scheidung zwischen Königen und

---

*) Transskription zu dem Faksimile aus der Oxforder Handschrift des Rolandsliedes (Seite 405).

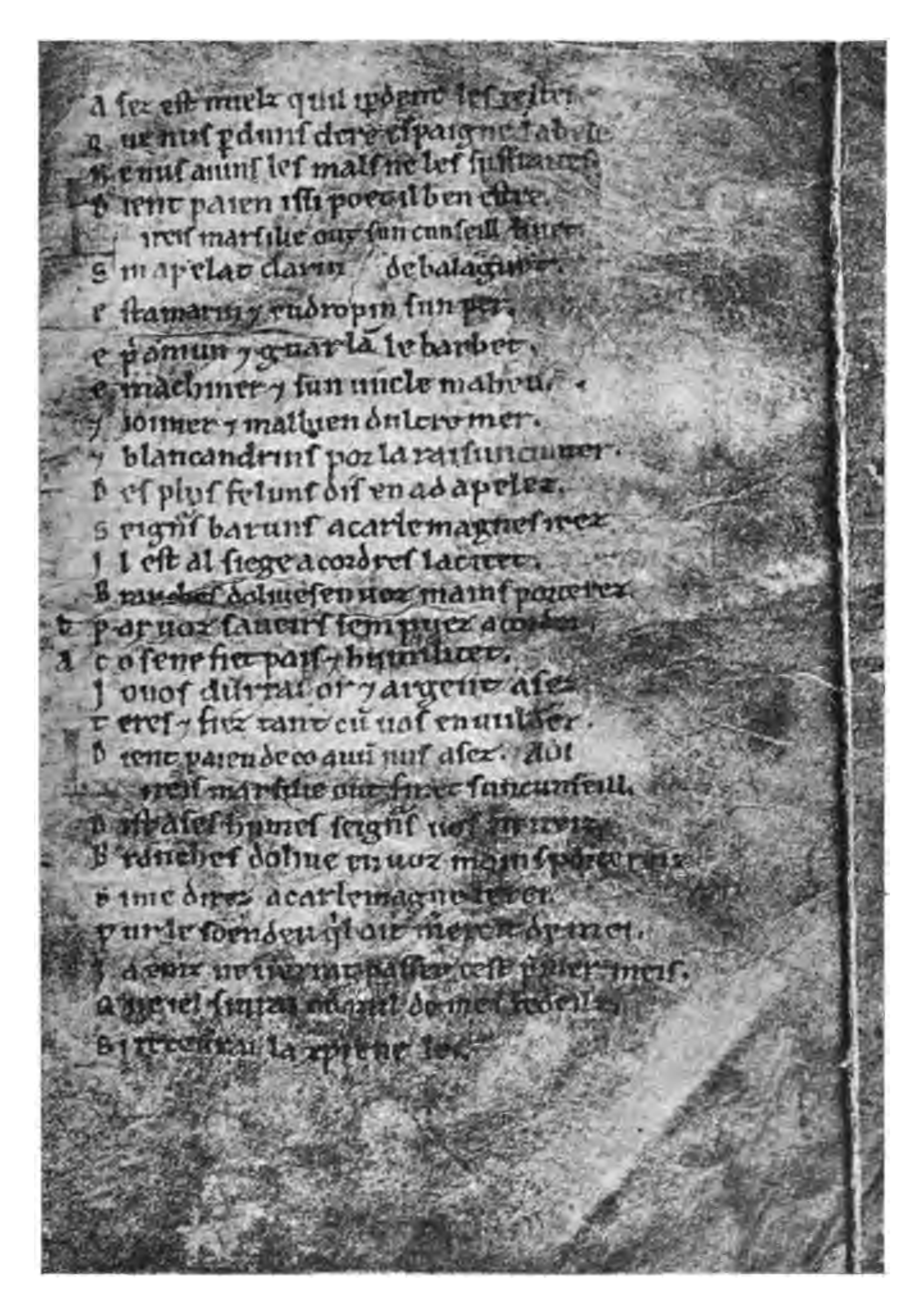
A ſez eſt mıelz quıl ıpdent leſ teſteſ.
Q ue nuſ pdunſ clere eſpaıgne labele.
N e nuſ aıunſ leſ malſ ne leſ ſuffraıteſ.
D ıent paıen ıſſı poet ıl ben eſtre.

Lı reıſ marſilie out ſun cunſeıll finet.
S ın apelat cların .. de balaguet.
E ſtamarın 7 eudropın ſun per.
E ƥamun 7 guarlá le barbet.
E machıner 7 ſun uncle maheu.
7 ıoıner 7 malbıen dultremer.
7 blancandrınſ por la raıſun cunter.
D eſ pluſ feluſ diſ enạd apelez.
S eıgñſ barunſ acarlemagneſ ırez.
I l eſt al ſiege acordreſ lacıtet.

B rancheſ doliueſ en uoz maınſ porterez.
P ar uoz ſaueırſ ſem puez acorder.
C o ſenefiet paıſ 7 humılıtet.
J ouoſ durraı or 7 argent aſez
T ereſ 7 fiéz tant cȯ uoſ enuuld'ez.
Dıent paıen de co auȯ nuſ aſez. Aoı

Lı reıſ marſilıe out finet ſim cunſeıll.
D ıſt aſeſ humeſ ſeıgũſ uoſ en ıreız.
B rancheſ dolıue en uoz maınſ portereız.
S ı me dırez acarlemagne lereı.
P ur le foendeu qᶦl aıt m'ercıt demeı.
J a eınz ne uerrat paſſer ceſt ƥmer meıſ.
Q ue ıel ſiuraı od mıl de meſ fedeılz.
S ı receu'raı la xplene leı.

Abkürzungen: p = per; 7 = e, et; ' meist = n oder e; ~ = or, ur; ' meist = re; ' = Accent.



Faksimile aus der Handschrift des Rolandsliedes in der Oxforder Universitäts-Bibl.
Vorderseite des zweiten Blattes. Originalgröße. (Nach der Stengel'schen photogr. Originalaufnahme.)*
Transskription, nach Stengel, auf Seite 404.

Erläuterungsblatt.

Rolands-Fenster im Dom zu Chartres.

Glasmalereien vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts. Die Motive der Darstellungen sind zwei lateinischen Handschriften vom 11.—12. Jahrhundert entnommen; einer „Chronik vom falschen Turpin" und einer Legende aus der Zeit von 1060—10[illegible]0, welche den angeblichen Zug Karls des Großen nach Jerusalem und Konstantinopel behandelt, beide sind nicht geschichtlich. Betitelt: Descriptio qualiter Carolus magnus clavum et coronam Domini a Constantinopoli attulerit, qualiterque Carolus Calvus haec ad Sanctum Dionysium retulerit. (Paris, Nat.-Bibl.)

Es ist hier nur die obere Hälfte des Fensters abgebildet, deren Darstellungen sich auf die Rolands-Sage, die ältesten Illustrationen derselben, beziehen.

1. und 2. Kämpfe Karls gegen den Sarazenen Agolant. Wunder der blühenden Lanzen; Gott bezeichnet durch dasselbe die Christen, welche in der Schlacht fallen müssen.

3. Schlacht von Roncevaux: Kampf zwischen Roland und dem König Marsile.

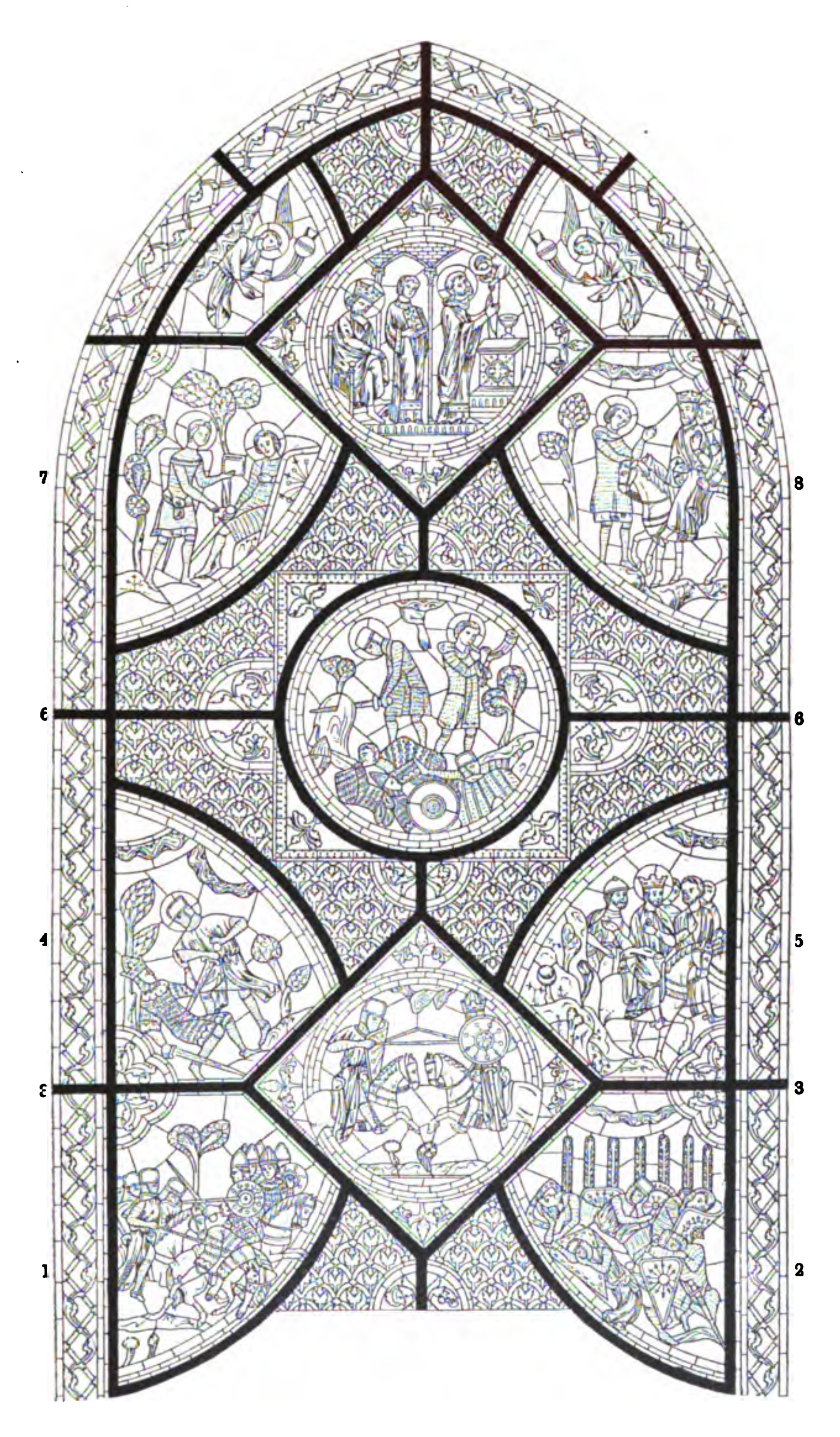
4. Roland tötet König Marsile.

5. Aufbruch Karls nach dem Schlachtfeld von Roncevaux; Ganelon versucht abzuraten und Karl zurückzuhalten.

6. Roland stößt Hilfe herbeirufend in sein Horn, Olifant, und spaltet mit seinem Schwerte, Durendal, einen Felsblock.

7. Baudouin, Rolands Bruder, steht demselben in seinen letzten Augenblicken bei und reicht ihm in einem Helm zu trinken

8. Karl erhält durch Baudouin die Nachricht von Rolands Tod.



Rolands-Fenster im Dom zu Chartres.

(Hierzu Erläuterungsblatt.)

Intrigue enthüllt. Auf einer Jagd im Walde findet der König Berta, wird von ihrer Schönheit ergriffen, erkundigt sich nach ihrem bisherigen Leben, erkennt sie als seine rechtmäßige Gemahlin an und führt sie an seinen Hof zurück. In dem Roman „Flor et Blanchefleur“ wird die Geschichte von Bertas Eltern erzählt; auch das Verhältnis Karls des Großen zu seinen Vasallen in den Zeitkämpfen ist Gegenstand des Romans.

Das interessanteste Werk nach dieser Richtung hin ist der Roman von den „vier Haimonskindern“, oder von „Renaud de Montauban“, die Quelle zu dem bekannten deutschen Volksbuch, von Huon de Villeneuve. Es ist die Geschichte von dem Kampf, den die vier Söhne des Haimon von Dordogne gegen Karl den Großen führen. Auch die einzelnen Paladine aus dem Heldenkreis Karls des Großen werden in Romanen verherrlicht, so von demselben Verfasser: „Huon de Bordeaux“ ein Stoff, den Wieland und Shakespeare benutzt haben, von anderen: „Doolin de Mayence“, „Ogier le Danois“, „Fierabras“ und „le Roman des Lohérains.“

Aber diese Romane bezeichnen bereits eine zweite Epoche der nordfranzösischen Epik, die Epoche der sog. christlich-ritterlichen Epen, in welchen das Rittertum in seinen Kämpfen und Kreuzzügen für den Glauben geschildert wird. In einer dritten Periode verschmelzen sich die Epen mit anderen Sagenkreisen, der Enthusiasmus der Kreuzzüge ist bereits verrauscht und die Dichter müssen auf neue Mittel sinnen, um das Interesse ihrer Hörer zu erregen. Das gesteigerte Phantasieleben erheischt stärkere Anregungen; die Ritter irren nicht mehr in düsteren Wäldern umher, nachdem der ganze Erdkreis sich vor ihren Blicken aufgerollt hat; ihre phantastischen Reisen liefern ihnen die Mittel, ihre Erzählungen mit den glänzendsten Schilderungen zu verzieren. Die abenteuerliche Pracht von Damaskus, Bagdad und Konstantinopel leiht ihnen die buntesten Farbentöne. Die orientalische Phantasie vermählt sich mit der düstern nordischen Mythologie zu einem seltsamen Gemisch; Hexen und Feen, Genien und Geister, Riesen und Zwerge, Zauberer und Wahrsager — alles sammelt sich zu einem seltsamen Reigen, den die Feen aus dem Zauberreich der Poesie, aus Avalun, anführen, den Merlin und seine Genossen geleiten. „Auf ihren Ruf erheben sich prächtige Schlösser in den Wüsten, Zaubergärten von Citronenbäumen und Myrten, duftende Lustwälder entstehen in der Mitte von Sandsteppen oder auf den Klippen im Schoße des Meeres; Gold, Diamanten und Perlen bedecken ihre Kleider oder das Tafelwerk ihrer Paläste, und ihre Liebe, weit entfernt für ein Verbrechen angesehen zu werden, ist oft der süßeste Lohn für die Heldenthaten des Ritters.“ Es ist charakteristisch für diese Zeit des Vermischungsprozesses von Sagen und Legenden, wie Ogier der Däne oder ein Held aus der Ardenne von der Fee Morgane in ihrem Schlosse Avalun aufgenommen wird. Sie setzt ihm, den sie von seiner Geburt an zu ihrem Liebling erkoren, eine goldene, mit Edelsteinen verzierte, aus Lorbeerblättern, Myrten und Rosen zusammengesetzte Krone auf und sagt zu ihm: „Harre allhier und empfange diese Krone zum Zeichen der Macht, die du allhier ausüben kannst.“ Ogier läßt diese unselige Krone, an welche die Gabe ewiger Jugend, zugleich aber auch das Vergessen jedes andern Gefühls als der Liebe zur Feenkönigin geknüpft war, sich aufs Haupt setzen, und

von diesem Augenblick an denkt er nicht mehr an Karl noch an seinen Hof oder an den Ruhm, den er sich auf seinen Kampfzügen in Frankreich, Dänemark, England, Babylon und Jerusalem errungen, noch auch an die vielen Riesen und Helden, die er besiegt hat. Zweihundert Jahre verlebt er so bei Morgane im Rausch der Liebe, ohne die Flucht der Zeit zu gewahren; erst als seine Krone durch einen Zufall in einen Strom gefallen, erwacht sein Gedächtnis wieder; er glaubt Karl den Großen noch am Leben und sehnt sich nach Berichten von seinen treuen Waffengefährten. Er kehrt nach dem Königshof zurück, findet aber den ritterlichen Geist gesunken; sein Erscheinen erregt große Verwunderung, doch er kommt im rechten Augenblick, da Frankreich von den Normannen sehr bedrängt ist. Ogier führt einen Zug gegen dieselben an, schlägt sie und belebt in kurzer Zeit den erstorbenen ritterlichen Sinn des Adels wieder. Da er noch immer den Ring der Feenkönigin, der die Kraft der Verjüngung in sich trägt, besitzt, so erscheint er stets in der Fülle edler Männlichkeit, und die Frauen sind ihm sehr geneigt, bis eine alte Gräfin ihm den Ring vom Finger zieht und ihn an ihre Hand steckt; plötzlich ist sie verjüngt, er aber ein Greis. In verschiedenen Kämpfen gewinnt er den Ring zurück und ist von neuem jung. Um dieselbe Zeit stirbt der König von Frankreich; die Königin beschließt, Ogier sich zu vermählen. Aber während der Hochzeitsfeier wird dieser von der Fee Morgane entführt, und man erfährt nie wieder etwas von dem tapfern Helden.

Gehen wir nun zum normannischen Sagenkreis über, so finden wir, daß seine Romane sich weit mehr an die Zeitgeschichte anlehnen als die karolingischen. An den Höfen von Rouen und London wurde die Poesie eifrig gepflegt; ein reicher Stoff stand den Dichtern in der Geschichte der Normandie und der Normannen zu Gebote. Dazu kamen die Sagenkreise, welche sich bei den Bretonen und Dänen vorfanden. Geschichte und Chronik, wie sie die Geistlichen in lateinischer Prosa bearbeitet hatten, gewährten ebenfalls reiche Hilfsmittel. Der bedeutendste Dichter dieses Kreises ist Richard Wace (c. 1112 — c. 1180); von seinen Gedichten ist der „Roman de Rou et des ducs de Normandie“ das berühmteste. Es ist eine Art von Reimchronik, in welcher die Thaten der normannischen Fürsten von Heinrich II. bis zur Zeit Rollo's, sowie die Abenteuer früherer nordischer Helden erzählt werden. In einer andern Dichtung: „Le Brut d'Angleterre“ erzählt er die Geschichte eines sagenhaften Königs Brutus in England. Auch noch verschiedene Chroniken und erzählende Gedichte werden ihm zugeschrieben, und die anderen normännischen Dichter folgten seinen Spuren, indem sie die Geschichte und die Helden ihrer Vorzeit feierten. Auch der berühmte Roman „Robert le Diable“ gehört hierher; er erzählt wundersame Dinge von einem Herzog der Normandie und ward früh in Frankreich wie in England zu einem Volksbuch. Das Leben und die Thaten seines Sohnes wurden von der Epik gleichfalls verherrlicht. Von diesem berichtet die Heldensage, daß er mit Karl dem Großen nach Spanien gezogen. Dadurch wird die Verbindung des normannischen mit dem fränkisch-karolingischen Epos hergestellt.

Noch inniger ist aber seine Verbindung mit dem bretonischen Sagenkreis, in welchem mehr als in den beiden anderen die Verschmelzung ritterlichen Heldentums und mystischer Religiosität hervortritt. Alle Romane dieses Kreises

Si com boors et hestor ⁊ lionniaus vienent a vn castiel ki estoit en
clos deue mlt rade ·



Or dist li contes ke apres ceu
que boors ot enuoie a la
court le roi artu · mellin
del tertre pour les nouueles
dire de lanselot · ki perdus estoit
⁊ boors fu partis del chastiel mar
con ki estoit en la fin de la fo
rest entre lui ⁊ lyoniel ⁊ hes
tor cheuaucierent grant piece
en samble sans auenture trou
uer ki aconter face · Si prient
mout doucement nostre seig
nor que il par sa doucour les
conduie en tel lui sauuement
que il puissent oir nouueles
de lanselot · dont il sunt desi
rant si ont tant erre en tel ma
niere · que il aprocent dun
petit chastiel ki estoit en lentre
e dunes broches espesses · ⁊ en
tour le chastiel auoit une ri
uiere mout biele ⁊ mout clere .
et estoit li castiaus clos de .ij.
paire de murs ⁊ de fosse mout
richement · Et boors regarde le
chastiel si le uoit mout biel ⁊
mout bien seant selonc ceu ki
defors en apert · Lors dist a ses com
paignons · Signor ke ferons
nous · ieu loeroie en droit conseil
ke nous herbegissons anuit
mais · en cest castiel · car il est
nuis · ⁊ se nous entrions par
auenture en ces broches · nous
nen isterions huimais ne quant
nous vaurrions · car tou uoi par
desseur la forest haute ⁊ espesse .
ne nous narons mestier de ie
sir fors pour nous ⁊ pour nos
cheuaus ki grant besoigne a
roient destre aise ⁊ de reposer .
Certes fait hestors vous dites
mout bien ⁊ cis conseus
fait mout bien a croire · lors lais
sent le chemin ⁊ tournent a de
stre par vn petit sentier batu .
Si ont tant ale que il sont ve
nut au pont tournis ⁊ le trou
uerent aual ⁊ passerent outre .
⁊ trespassent les .ij. portes ⁊ vie
nent en la court aual · ⁊ descen
dent de lor cheuaus ⁊ varlet saill
lent maintenant · iusca · .iiij. · del
lieu prendent les cheuaus ⁊
si prendent garde diaus si com
me cil ki del mestier estoient ⁊
bien acoustume · Et li quars
dist as cheualiers seignor suis
moi · Et il li dient volentiers .

NOTE AM SCHLUSSE DER HANDSCHRIFT

Cis Roumans fu par escrit · En lan
del incarnation nostre segnor mil ·
deus cens ⁊ sixante ⁊ quatorse le
semedi apres les octaues de le tri
nite pries pour ce li ki le escrist ·

LITH. U. DRUCK TH. EISMANN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

AUS EINER FRANZÖSISCHEN HANDSCHRIFT DES ROMANS VON KÖNIG ARTUS. XIII. JAHRH.
PARIS, NATIONAL-BIBL. VERKLEINERTES FAKSIMILE







toit il a cestui et por ce dit il a ioint ses ma
ins. ha merci franc chr. ne m'ocia mie. car
en ma mort ne gaaigneroies tu riens mes
lesse moi viure. et je te di que preu et ho
nor te uendra:.

Quant Gal. entent ceste parole il pense
bien maintenant que cist soit li uns
hom qui ceste promesse li fait. et por ce
sauoir fait il semblant qu'il le hee trop
mortelment si li dit ausint com par orgo
il di moi tost ton nom ou tu es mors.
Sire fait il je le uos dirai mes que uos
me creantois que je n'aurai garde de
mon cors. Dire le te conuent ou tu ueil
les ou non dit Gal. si hauce le espee et fa
it semblant qu'il li uoille la teste colper
et cil se rescrie autre foiz. ha ma iesu li
quens bedoins et il uoit Gal. pres au
si bien com s'il fust ior. Car la lune luso
it belle et clere:.

Quant Gal. entent que ce est li quens
bedoins il en est a merueille liez. car
or uoit il bien qu'il a la guerre a la da
me finee. Mes toute uoies fait il sem
blant come mult corocie si dit je ne te
leroie en nulle guise uiure tu es mors.
Ha ma franc. dit li quens si ioint les
mains encontre ne m'ocia mie. car je fe
rai oltreement quant que tu m'oseras
comander. fiance le moi dit Gal. et cil

li fiance mult espuentez. car grant paor
a qu'il n'en puisse ia eschap uif. Or t'en
uien mein apres moi dit Galahz et cil
si fait a quelque paine. Et li autre dui co
paignon quant il enuoient lor seignor
menez il n'osent cele part aler por le rese
ouir. Car bien seuent qu'il n'en uandroient
riens ne au chastel n'osent il retorner q'l
seuent bien que cil de leienz les ociroient
quant il les uerroient reuenir sanz lor
seignor. Et por ce s'en tornent il uers la
foreste si com il pueent et se metent dedenz
la ou il la uoient plus espesse et foillenz
et corociez de ceste auenture qui auenue
lor est:.

Et Galahz quant il fu uenuz as loges
il esueille ses compaignons et lor dit le
uez sus et uoiez com belle auenture nre
sire nos a enuoie et il saillent sus et li
demandent. Sire que est ce. Veez a fait
il le conte bedoin que je uos amaing
la dieu merci nos auom nre guerre finee.
Montez se uous a sa serors qu'il a deserite
et li metrom entre les mains si en feru
ce que ele uodra. Ha sire merci dit li quens
mels uoil je que uos ia m'ocioiz que uos
la m'i enuoioiz. Car ele me het si mortelment
que je sai bien que ele me feroit de plus
estrange mort morir que mil homme. Cer
tes dit Galahz. a aler uos i couient ou

Aus einer italienischen Handschrift des französischen Romans von „Lancelot du Lac". 14. Jahrh.

Paris, Nationalbibliothek. Verkleinertes Faksimile.

sind auf einen märchenhaften Grundton gestimmt; die Elemente desselben finden sich bereits in dem erwähnten Roman „Le Brut“, welcher bis jetzt das älteste Denkmal normannisch-bretonischer Epik ist. Zwei Überlieferungen sind die Hauptquellen dieses bretonischen Sagenkreises, der eine große Familie bildet, und in welchem sich die altheimische Sage, die mystische Auffassung des Christentums und die germanische Sitte vereinigen. Die erste ist nationalen Ursprungs: die Sage von dem altbritischen König Artus und seiner Tafelrunde; die andere ist christlichen Ursprungs: die Sage vom heiligen Gral. Artus, der infolge seiner Kämpfe gegen die angelsächsischen Eroberer Großbritanniens berühmt ist, galt als das Ideal des christlichen Ritters. Ein Kreis von Helden bildete seine Umgebung; um in diesen aufgenommen zu werden, bedurfte es schwerer Proben von Tapferkeit und ritterlicher Gesinnung. Daher sind die Geschichten dieses Sagenkreises voll von seltsamen und bunten Abenteuern. In vielen derselben mischt sich die Sage vom Gral (gradalis, keltisch: Schüssel oder Becken) mit den bretonischen Nationalüberlieferungen. Die Gralsage ist, wie gesagt, christlichen Ursprungs; sie knüpft an die Legende von Josef von Arimathia an, der das Blut des gekreuzigten Heilands in einer Demantschüssel aufgefangen und mit sich nach der Bretagne gebracht haben soll. Dort begründete er das Christentum; der Gral aber wurde in einem Schlosse von auserwählten Rittern, an deren Spitze ein König stand, bewacht. Der heißeste Wunsch der Ritter war es dann, Hüter des heiligen Gral zu werden. Einmal ging das Kleinod verloren, und erst später wurde es durch Parzival wieder errungen. Seine geheimnisvolle Kraft gewährt allen denen, welche es anschauen, die Befriedigung ihrer Wünsche. Sie heilt Krankheiten, stillt die heftigsten Schmerzen, verschafft Überfluß an allen Gütern. „Aber nur der geprüfte und bewährte Ritter kann dieses irdischen Paradieses teilhaftig werden, nur die reine Hingabe an die Sache Gottes, verschönert durch die glänzendste Tapferkeit und durch die treueste, keuscheste Liebe, eröffnen den Zugang zu dem herrlichen Tempel, welchen die wunderbare Kraft des Gral erbaut hat und erhält.“

Die Thaten des Artus und seiner Tafelrunde ergänzen die Sage vom Gral, sie stehen ihm aber auch in gewissem Sinne wie das reale Prinzip des nationalen Lebens dem idealen des Christentums gegenüber. Die Verbindung beider Sagenelemente feiert der berühmteste Roman dieses Kreises, der „Perceval“, begonnen von Chrestien de Troyes, beendet von Gautier des Denet und Mannessier um 1210, jener Roman, aus dem ein deutscher Dichter ein so berühmtes Werk geschaffen, das alle bretonischen Nationalgesänge übertrifft. Ein Gegenstück dazu liefert derselbe Dichter in seinem Roman „Tristan,“ in dem er die irdische, sich selbst vergessende Liebe darstellt. Auch diese Dichtung fand in Deutschland ihre Neubelebung und Ergänzung. Andere Romane dieses Cyklus sind das Epos von „Lancelot du lac“, der „Chevalier au Lyon“, der Roman „Merlin“ und endlich der von einem Unbekannten herrührende, ganz im Legendenton gehaltene „Roman du Sainte Gral.“ In all diesen Dichtungen, in welchen sich Leid und Liebe, Kampf und Sieg, Leben und Tod im buntesten Gemisch der Ereignisse einer thaten- und wunderreichen Zeit abspiegeln, sehen wir einen beständigen Kampf der Phantasie mit der Wirklichkeit. Die Sagen

und Traditionen werden mit den Zeitereignissen und Abenteuern der Ritter in eine eigentümliche Verbindung gebracht; dadurch werden sie aus Volksepen zu Kunstdichtungen, die von höfischen Dichtern eine neue Gestalt erhalten und, da sie deren Ideal verkünden, der ritterlichen Gesellschaft jener Tage am meisten entsprechen mußten.

Mit diesen bretonischen Epen ging die Behandlung antiker Sagen Hand in Hand. Wie in den karolingischen Romanen Karl der Große, in den normannischen und bretonischen König Artus, so war in den Epen aus dem antiken Sagenelement Alexander der Große der eigentliche Held. In den Romanen des ersten Sagenkreises spiegelt sich das christliche Heldentum, in denen des zweiten das ideale Ritterwesen, und in denen aus dem antiken Sagenkreis die Sehnsucht in die Ferne, das geistige Leben der Kreuzzüge deutlich wieder. Die Geschichte Alexanders, des Macedoniers, geht durch die ganze Weltlitteratur. Wir finden sie im Koran, im Talmud und bei Firdusi; ihre Quelle ist bereits genannt worden, nämlich der griechische Roman des Kallisthenes. Es ist natürlich, daß die Franzosen auf ihren Zügen nach dem Morgenlande mit diesem Roman und den anderen Schöpfungen jenes Sagenkreises bekannt wurden. Süd- und Nordfranzosen wetteiferten in der Behandlung jener Sage, welche von hier aus ihren Weg durch die neuere Litteratur aller Völker genommen hat. Wie die meisten Romane der vorher geschilderten Sagenkreise, so hat die deutsche Litteratur auch dieses Gedicht sich erst aus französischen Bearbeitungen angeeignet, aber es hat jene wie dieses vertieft und durch die Innigkeit und Kraft der Darstellung auf die Höhe der Kunstpoesie erhoben. Später wurden auch die Sagen von der Zerstörung von Troja, von Äneas, Theseus, von dem Argonautenzug, die Erzählungen der Bibel und die Wundersagen des Orients in höfischen Epen behandelt. Die Kreuzfahrer brachten alle diese Stoffe nach Hause; sie fanden in Frankreich wie in England und in Deutschland einen wirksamen Boden der Verbreitung und Anordnung.

Es ist begreiflich, daß man bei solcher Vorliebe für das Abenteuerliche auch die Zeitgeschichte in den Kreis epischer Behandlung zog. Die Wirklichkeit mit ihren Kämpfen und Erscheinungen war ja nicht weniger abenteuerlich wie die Vergangenheit, aber es fehlte freilich jene Begeisterung, welche aus der Sage hervorgeht, weil in ihr die heiligsten Gefühle des Glaubens, der Ehre und der Liebe den Kern bildeten. Hierher gehört der berühmte „Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel", welcher ein treues Bild des ritterlichen Lebens und Treibens jener Zeit uns bietet. Der Ritter von Coucy zieht in den Kreuzzug, kämpft dort mit großer Tapferkeit, wird aber von einem vergifteten Pfeil getroffen. In der Todesstunde befiehlt er seinem Knappen, sein Herz der Dame von Fayel, deren Gunst er sich errungen, zu überbringen. Da sich der Knappe dieses Auftrags zu entledigen sucht, wird er von dem eifersüchtigen Gemahl ergriffen, und dieser läßt seiner Frau nach antikem Vorbild das Herz des Geliebten als Speise vorsetzen. Nachdem die Mahlzeit zu Ende und die Dame erfährt, was sie genossen, erklärt sie, den Mund, der eine so edle Speise gekostet hat, durch keine gemeine Nahrung mehr zu beflecken und stirbt so eines freiwilligen Hungertodes. Der Roman ist abwechselnd in Prosa



Des bestes qui elles aparerent
les gens alix. en ocistrent mlt.
Mais alix. amst grant angouisse en
qui les serpens. 7 se ne fust la grant
vigours queil avoit dedens son
cuer son ost eust este desconfite.

Coument alix. entra en la chite de
babilone que on li a rendue. Et
len li presente le tru de toutes
les terres dou monde :-



LITH. U DRUCK TH. EISMANN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

AUS EINER HANDSCHRIFT DES ALEXANDER - ROMANS.

FRANZÖSISCHES MINIATUREN - MS, 1. HÄLFTE D. XIV. JAHRH. VERKLEINERTES FAKSIMILE.

BERLIN, KÖNIGL. KUPFERSTICH - CABINET

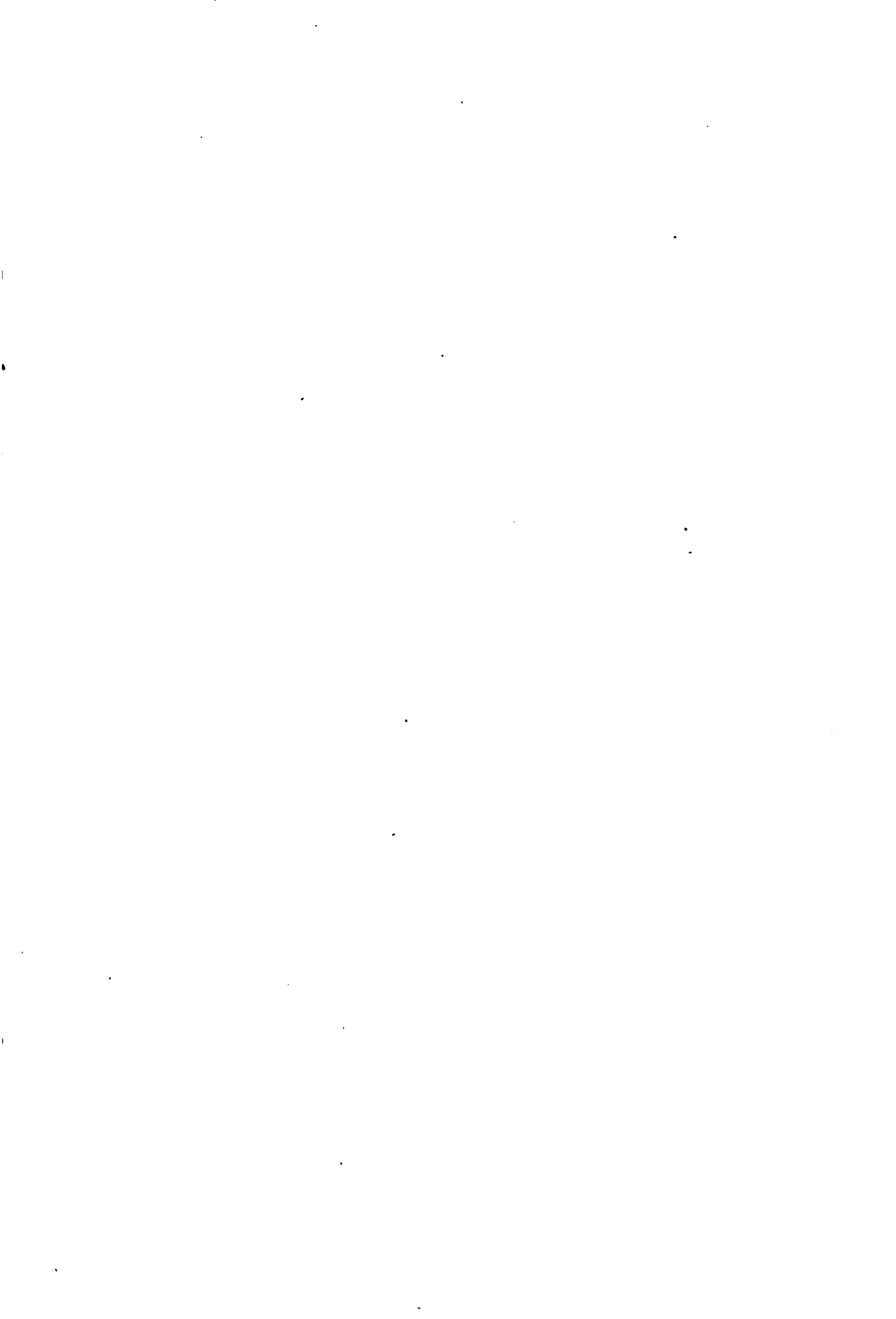
und in Versen geschrieben und bildet so mit einigen anderen Ausläufern der nordfranzösischen Epik aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts den Übergang zu den prosaischen Fabliaux und Contes.

Diese Erzählungen, welche den Grund zur Novellendichtung legten, tragen schon ganz das Gepräge des nationalen Charakters, welchen die französische Litteratur fortan nicht mehr aufgegeben hat. Sie waren wohl nur für den gesprochenen, nicht aber für den gesungenen Vortrag gedichtet und bewegten sich ganz auf dem Boden der Zeit, auch selbst dann, wenn sie Charaktere und Szenen aus fremden Völkern und Zeiten entlehnten. Es ist nicht ganz falsch, wenn man die großen Romane der oben geschilderten fünf Sagenkreise die höfische, die Richtung der Contes und Fabliaux dagegen die bürgerliche Poesie jener Tage nennt. Ihren Inhalt bilden die Stimmungen und Empfindungen, die Verhältnisse und Erscheinungen des nationalen Lebens, welches öfter komisch als tragisch dargestellt wird, hier in satirischer, dort in allegorischer Form, immer aber in einer gesunden und natürlichen Lebensauffassung, die selbst aus dem heikelsten Thema eine gesunde Moral herauszufinden und das Leben mit Heiterkeit aufzufassen weiß.

Man kann diese Contes ihren Stoffen nach in weltliche und geistliche einteilen. Die weltlichen sind wohl hauptsächlich umgearbeitete Ritterepen. Sie behandeln noch zuweilen sagenhafte Stoffe und anmutige Geschichten, welche aus dem Orient mit den Kreuzrittern nach Frankreich herübergekommen waren, während die geistlichen Erzählungen sich an die Wundersagen und Heiligenlegenden der geistlichen Chroniken anlehnten; in den Fabliaux dagegen wurden in satirischer Weise die Mißstände in Staat, Kirche und Gesellschaft verspottet. Sie erörtern die Neuigkeiten des Tages in freiester Weise; das Verhältnis der Geschlechter ist ihr Lieblingsthema, welches in liebenswürdiger Art und ohne jede Prüderie nach allen Seiten und Wendungen erörtert wird. Von den Contes wie von den Fabliaux giebt es eine große Zahl, aber ihre Dichter sind meist unbekannt. Einer der berühmtesten ist Rutebeuf, ein Sänger des 13. Jahrhunderts, den die Großen seiner Zeit Hungers sterben ließen. Das Ungemach, welches er zu bestehen hatte, schärfte seine Satire, ohne seiner Laune zu schaden. Aber nicht alle diese Fabliaux, in denen sich die poetische Lust des Erzählens erschöpfte und welchen die Völker damals begierig lauschten, haben die religiöse oder politische Opposition, den ritterlichen Sinn, den Frauendienst zum Gegenstand; manche sind heitere Spiele des Geistes, anmutige, ungekünstelte Denkmäler rein natürlicher und poetischer Empfindung. Eines der anmutigsten ist das französische Fabliau „Aucassin et Nicolette“, dessen Heimat die Provence ist. Dort ist auch der Held der Geschichte, Aucassin, geboren, dessen Vater Garin, der Graf von Beaucaire, mit Bongare von Valence in Fehde liegt. Aber Aucassin hat eine unglückliche Liebe zu Nicolette im Herzen und weigert sich daher, zu den Waffen zu greifen. Nicht Bann und nicht Kerker können die Liebenden auseinander reißen; Nicolette wird endlich als Sklavin der eigenen Eltern dem Fürsten von Karthago verkauft; nachdem sie erkannt worden, begiebt sie sich, als Spielmann verkleidet, nach der Heimat zurück und singt vor dem Geliebten ihr Geschick in einem Liede von der Prinzessin im Morgenland, die ihre Heimat

verlassen hat, um nicht einen ungeliebten Fürsten heiraten zu müssen, während sie die Liebe zu Aucassin im Herzen trage. Das Gedicht ist in einem anmutigen Wechsel von Vers und Prosa dargestellt, je nachdem die Phantasie und die Empfindung mehr oder weniger angeregt sind. „Und während über Nicolette aller Zauber der Romantik schwebt, steht Aucassin in einem wundersamen Zwielicht von Jugendherrlichkeit und Jugendtollheit, von dem der Dichter das Übertriebene in den Äußerungen seiner Leidenschaft fühlt und sie gleich den seltsamen Begebenheiten zwar scheinbar ganz treuherzig berichtet, im Grunde aber mit einem Anflug von ariostischer Laune humoristisch behandelt.“ Dieser Zug tritt auch in den einzelnen Fabliaux, in den didaktischen Gedichten jener Zeit sehr stark hervor. Die tiefe religiöse Erregung, welche sich zu Anfang des 13. Jahrhunderts geltend machte, giebt vielen dieser französischen Gedichte einen eigentümlich politischen Hintergrund. Die Angriffe gegen die großen Herren, gegen die Laster des Klerus, gegen die Fehler des Papstes, z. B. in dem berühmten Roman von Guiot de Provins „La Bible Guiot“ oder in allegorischer Weise in der Dichtung von Henri d'Andely „La bataille de sept arts“, in welcher der Kampf zwischen dem Humanismus und der Scholastik und der Sieg des erstern über die letztere geschildert wird, haben satirische Kraft und Schwung. Freilich darf man dabei nicht an die Kunst von Horaz und Juvenal denken; aber es ist doch nicht zu leugnen, daß hier die Wurzeln jener Satire liegen, die erst in der folgenden Periode ihre volle Blüte trieb und auf die Litteratur aller europäischen Völker von nachhaltigem Einfluß gewesen ist.

Das berühmteste Werk dieser Gattung ist der „Roman de la Rose“ des Guillaume de Lorris. Der „Roman von der Rose“ steht an der Grenze der ersten französischen Litteraturepoche; er wurde von Guillaume de Lorris begonnen, von Jean de Meung um 1300 vollendet und besteht aus 23 500 Versen, in welchen die ganze Weltanschauung jener Zeit zum Ausdruck gelangt. Ein Traum führt den Dichter aus seiner Heimat in einen schönen Garten, in welchem sich das Schloß der Liebeslust befindet. Vor dem Eingang steht die Dame Oiseuse (der Müßiggang) als Pförtnerin, welche ihn zu Deduit, dem Herrn des Gartens, führt. Das Gedicht ist eine Allegorie der Kunst zu lieben mit allerlei Episoden, Erzählungen, Abenteuern und Legenden durchflochten, welche allegorischen Hintergrund haben. Die Damen, welche die Rose des Gartens, die der Held pflücken will, umgeben, sind Allegorieen menschlicher Leidenschaften und Laster, die ihm den Weg zu seinem Ziele versperren, während ihn die Tugenden unterstützen und ihm endlich auch zum Siege verhelfen. Der Dichter pflückt die Rose, es wird Tag, und er erwacht aus seinem allegorischen Traum. Das Gedicht selbst weist deutlich auf das Sinken des poetischen Geistes in Frankreich hin; es ist mehr ein Produkt des Verstandes als der Phantasie. In jener Zeit freilich sah man darin einen Triumph des französischen Genius. „Der Roman von der Rose“ beschäftigte Jahrhunderte lang alle Geister; er fand auch wohl heftige Gegner, aber mehr noch entzückte Anhänger, unter welchen namentlich die Frauen, welche zwar in dem Roman schlecht wegkommen, die führende Rolle spielen. Man bemühte sich, aus dem Roman die ernstesten Dinge herauszulesen. Ein Kanzler der Pariser Universität schrieb da-





Miniaturen in einer um 1500 ausgeführten französischen Handschrift
lart damours est enclose", von Guillaume de Lorris, b



es Romans von der Rose, betitelt: „le romant de la rose ou tout
:ndigt von Jean de Meung. (Aus der „Hamilton-Sammlung.")

aeç
Mı
Ra
auf
und
rev
gen
der

Die
Rei
Die
bild
allg
dier
ande
suer
ans
zun
fang
valp
.Rı
in i
an
den
Vor
sein
best
kom
eine
zeich
Per
Unı
zah

mai
Fei
vsti
abe
äio
Bo
und
nat
Er
blü

gegen einen Traktat, andere suchten darin den Schlüssel zu einer tiefen moralischen Mystik, und wieder andere verglichen den Dichter sogar mit Dante. Zahllose Nachahmungen suchten die frostige Allegorie des „Romans von der Rose" auch auf andere Gebiete zu übertragen; die Geistlichen in den Kirchen predigten für und gegen den Roman, der in der That den Geschmack jener Zeit am treuesten repräsentiert, einer Zeit, in welcher die Phantasie hinter den Verstand zurückgetreten war. Die poetische Zeugungskraft war erloschen und der „Roman von der Rose" bezeichnet den Beginn des Verfalls der alten ritterlichen Epik.

In einer solchen Zeit mußten das moralisierende Lehrgedicht, die Satire und die Fabel ihre tiefste Wirkung üben; man liebte es, nach orientalischer Art eine Reihe von derartigen Geschichten in einen gemeinsamen Rahmen zusammenzufügen. Die alten persischen und arabischen Märchenbücher boten ein willkommenes Vorbild; die Fabeln des Äsop, des Hitopadesa, der sieben weisen Meister fanden allgemeine Verbreitung und Bearbeitung im Geiste der einzelnen Völker. Auch hier thaten sich die Franzosen am meisten hervor; die Tierfabel, auf deren indogermanischen Ursprung wir bereits hingewiesen haben, wurde von ihnen zuerst in dem berühmten „Roman vom Fuchs" (Roman de Renart) gepflegt, aus welchem die Fabeldichter aller neuern Litteraturen geschöpft haben. Sein unmittelbares Vorbild war wohl der lateinische „Isengrimus", welcher zu Anfang des 12. Jahrhunderts, und das gleichfalls lateinische Gedicht „Reinardus vulpes", welches zu Ende desselben Jahrhunderts entstanden ist. In dem „Roman vom Fuchs" sind mehrere Werke verschiedener Dichter gesammelt, welche in ihrer Weise und immer mit lehrhafter Tendenz, aber zugleich mit der Lust an launiger Auffassung menschlicher Verhältnisse im Reich der Tiere die Geschichte von den Listen und Abenteuern des Fuchses bearbeitet haben Das lateinische Vorbild entsprang noch aus dem unmittelbaren naiven Gefühl des Menschen in seiner Beziehung zum Tier. Der französischen Nachbildung lag bereits eine bestimmte didaktisch-satirische Absicht zu Grunde; eine Neigung zum Derbkomischen, die aber niemals boshaft und verletzend wirkt, sondern überall nur einen gesunden Spott für alle Fehler und Lächerlichkeiten der Menschen hat, zeichnet diesen Roman ebenso wie die Mehrzahl der Contes und Fabliaux jener Periode aus. Am meisten wendet sich der Spott gegen die Geistlichkeit, deren Unwissenheit und Unwürdigkeit arg verhöhnt wird. Auch dieser Roman fand zahlreiche Nachahmungen; die Fuchslitteratur wurde immer reicher.

Eine der besten dieser Fortsetzungen, „die Krönung des Fuchses," schreibt man einer Dichterin zu, welche auch in jener Periode noch durch ihr poetisches Feingefühl und durch ihre naive Innigkeit und durch die Zartheit ihres Empfindens hervorragt. Es ist dies Marie de France aus der Bretagne, welche aber am englischen Hofe lebte. Sie übersetzte lateinische Legenden, sie bearbeitete äsopische Fabeln und dichtete Romanzen, Lais genannt, in welche sie alte bretonische Volkslieder verwebte. Auch ihre Fabeln erzählte sie nach volkstümlichen Liedern und Geschichten, welche damals schon die Überlieferungen der Antike nach ihrer nationalen Weise behandelt hatten. Ihre Dichtungen zeigen die normannische Erzählungskunst, die im Mittelalter unter dem Schutz mächtiger Höfe lebte und blühte, im hellsten Lichte. Aber nicht ihre Fabeln „Dicts d' Ysopet" und auch

nicht ihre Legende vom Ritter Oven im Fegefeuer des heiligen Patrizius, sondern vor allem ihre Sammlung von poetischen Erzählungen, die Lais, welche damals schon ihr beliebtestes und verbreitetstes Werk war, erwecken unser Interesse für die Dichterin; sie gesteht selbst ein, daß sie sie „nach Liedern im Bretonenmund" verfaßt habe. Auch das Wort lay bedeutete ja ursprünglich Lied, Gedicht, und zwar speziell Volksgesang und episches Volkslied; erst später wurde die Bezeichnung auf diejenigen Schöpfungen der Kunstpoesie ausgedehnt, welche Volkslieder zur Quelle oder zum Muster hatten. Aber Marie begnügte sich nicht aus diesem frischen Quell zu schöpfen, sondern sie verstand es, ihre Stoffe künstlerisch durchzubilden und zu selbständigen Schöpfungen zu erweitern, in welchen „die liebevolle Versenkung in die Gemütswelt, die feine Dialektik der Leidenschaft, das epische Behagen der Erzählung ohne Geschwätzigkeit, die Klarheit und Gewandtheit der Sprache" am meisten gerühmt werden. Dabei hat sie aber die Frische und Wahrheit der Empfindung, die Naivetät der Darstellung keineswegs eingebüßt; daher auch ihre Freiheit, mit der sie Dinge und Stoffe behandelt, die heutzutage auf eine Leichtfertigkeit des Herzens schließen lassen möchten. Dagegen sprechen aber ihre zarten und innigen Frauengestalten und ihre wahrhaft ethische Auffassung des Ehelebens, dnrch welche sie im Gegensatz zu den Troubadours und den Spielleuten, welche die Fabliaux dichteten, gewirkt hat. Eine der anmutigsten ihrer poetischen Erzählungen ist das Lied vom Gaisblatt, eine Episode aus der Liebesgeschichte von Tristan und Isolde, welche die Entstehung eines bekannten Liedes, das dem Tristan selber zugeschrieben wird, poetisch verklären sollte:

Dem König Marke schuf zur Zeit
Sein Neffe Tristan grimmes Leid,
Er hat ob seinem Lieben
Ihn aus dem Land getrieben;
Da ging nach Südwales seine Fahrt,
Ins Land, da er geboren ward.
Dort blieb er wohl ein ganzes Jahr,
Weil Rückkehr ihm benommen war;
Dann aber wollt' er lieber sterben,
Als in der Sehnsucht Pein verderben.
Ihr sollt nicht staunen und nicht scherzen!
Wer treue Liebe trägt im Herzen,
Der wird gar trüben Sinns und klagt,
Wenn ihm sein Wille wird versagt.
Nicht länger will er's tragen.

Die Dichterin erzählt nun, wie Tristan nach Cornwall geht, wo seine Königin wohnt und sich dort im Walde in der Nähe ihres Hauses birgt, um von niemand gesehen zu werden. Während der Abendzeit erfährt er in einem Bauernhaus, daß sein hoher Ohm die Edlen seines Volkes zu einem Hoftag am Pfingsttagfest beschieden habe und auch die Königin hinkommen werde.

Das hatte Tristan frohen Sinn;
Er kann nicht anders dahin gehn,
Er muß im Wald sie ziehen sehn.
Am Tage, da das Fest begann,
Da wandert Tristan durch den Tann
Hin auf dem Weg, von dem er wußte,
Daß ihn die Herrin gehen mußte.
Dort schnitt nach altem Liebesbrauch
Er einen Zweig vom Haselstrauch.
Er zog ihm ab den ganzen Bast,
Und ins Geviert schnitzt er den Ast,
Drauf ritzt er seinen Namen fein
Mit seinem spitzen Messer ein.
Das wird der Herrin nicht entgehn,
Sie wird die Botschaft wohl verstehn;
Das aber war der Zeichen Sinn,
Die er entbot der Königin:
Er sitze lang nun auf der Wart
Und habe manchen Tag geharrt,
Ob es nicht möcht' geschehen,
Daß er sie könnte sehen,
Denn ohne sie versterb' er hie.

Dasselbe Schicksal hätte sie,
Gleichviel der Gaisblattschoß, der schwanke,
Der um den Haselstrauch sich ranke,
Wenn er sich an ihm aufgeschwungen
Und völlig seinen Stamm umschlungen,
So dauern wohl die beiden;
Doch wollte man sie scheiden,
So welkte schnell der Haselstrauch,
Die Gaisblattranke stürbe auch.
„Schönes Fräulein, so ist's mit uns:
Weder Ihr ohne mich, noch ich ohne Euch."
(„Belle amie, si est de nous:
Ne vous sanz mei, ne mei sanz vous.")

Die Königin kommt nun wirklich des Weges geritten; sie sieht den Stab, sie erkennt die Züge der lieben Hand und macht Halt. Mit ihrer vielgetreuen
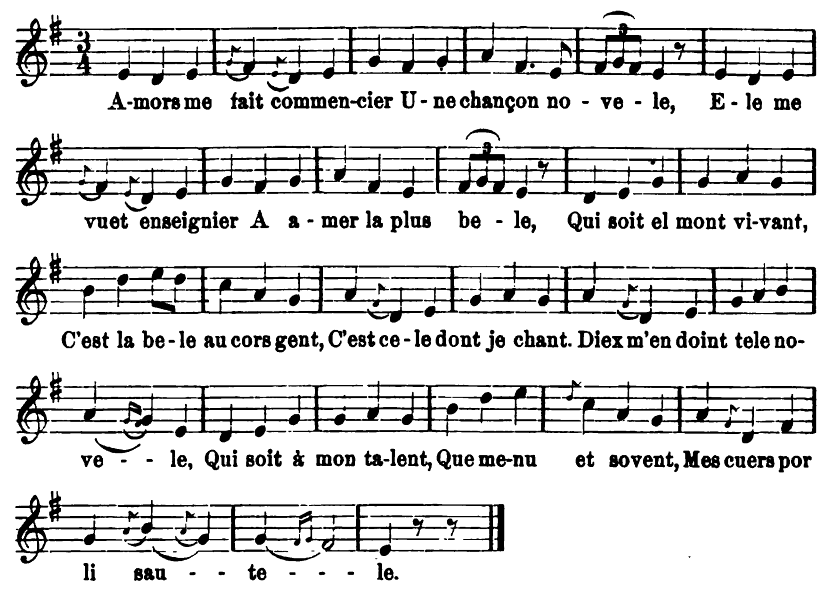


Aus „Tristan und Isolde"; König Marke durchbohrt Tristan vor den Augen Isoldes. Miniature in einer Handschrift des 15. Jahrh. Paris, Nat.-Bibl.

Maid geht sie einsam durch die Halde und findet natürlich auch den, der mehr sie liebt als alles in der Welt:

Gar fröhlich wurde beider Mut,
Er sprach mit ihr nach Herzenslust,
Sie sagt ihm an, was ihr bewußt,
Und zeigt ihm, was er sollt' beginnen,
Den König wiederzugewinnen:
Der Alte habe viel geklagt,
Daß er ihn aus dem Land gejagt,
Durch falschen Rat sei das geschehn. —
Drauf mußte sie von dannen gehn.
Und als es kam zum Scheiden
Da weinten stumm die beiden.
Tristan ging in sein Heimatland,
In das sein Oheim ihn gesandt.
Und von dem Glück, das er empfunden,
Als er im Wald die Frau gefunden
Und von den Worten, die er schrieb,

Und was ihm riet sein holdes Lieb,
Schuf, dem Gedächtnis es zu wahren,
Tristan, im Herzen wohlerfahren,
Ein Minnelied sofort;
Ich nenn' es euch mit kurzem Wort:
Auf Englisch ist's Got lef genannt,
Und Chevrefoil im Frankenland.
Die volle Wahrheit wisset ihr
Von diesem Lied, das glaubet mir.

In einer Zeit, in der die Fabel, die Satire und der allegorische Roman in üppiger Blüte aufschossen, blieb die reine Lyrik selbstverständlich ohne tiefern Gehalt



Lied des Thibaut, Graf von der Champagne, mit der Musik des 13. Jahrh.
Nach einer Handschrift in der National-Bibl. zu Paris. (Fétis, Hist. de la musique.)

und ohne große Bedeutung. Zwar übte die Provençe auf die nordfranzösischen Trouvères noch immer einen gewissen Einfluß aus, aber ihre Lyrik war nur ein schwacher Nachklang der alten Minnedichtung. Es fehlt ihnen die Glut der Leidenschaft und die Phantasie der provençalischen Troubadours. Als einer der berühmtesten dieser Trouvères wird Thibaut IV., Graf von der Champagne und König von Navarra (1201 — 1253) genannt. In ihm vereinigte sich das provençalische und das nordfranzösische Element. Seine Lieder sind der Galanterie und der Liebe gewidmet; sie erfreuen sich einer eleganten, anmutigen Sprache, aber ihre Empfindungen gehen nicht tief und ihr Gedankenschwung erhebt sich nicht über das Maß anmutiger Spielereien. Unter den Troubadours, welche mit ihm gleichzeitig lebten, werden Gaces Brulez, der bereits als Verfasser von Ritterromanen genannte Chrestien de Troyes,

der Kastellan de Couch, dessen Lebensgeschichte später selbst in einem Roman geschildert wurde, und Dans Helinand, der Hofdichter Philipp Augusts, erwähnt. Die Könige und Fürsten nahmen die herumziehenden Dichter an ihren Höfen auf; erst weiterhin wurde der Stand der fahrenden Sänger geringer geachtet, und die vornehme Gesellschaft verschloß sich ihrer Habsucht und Zudringlichkeit.

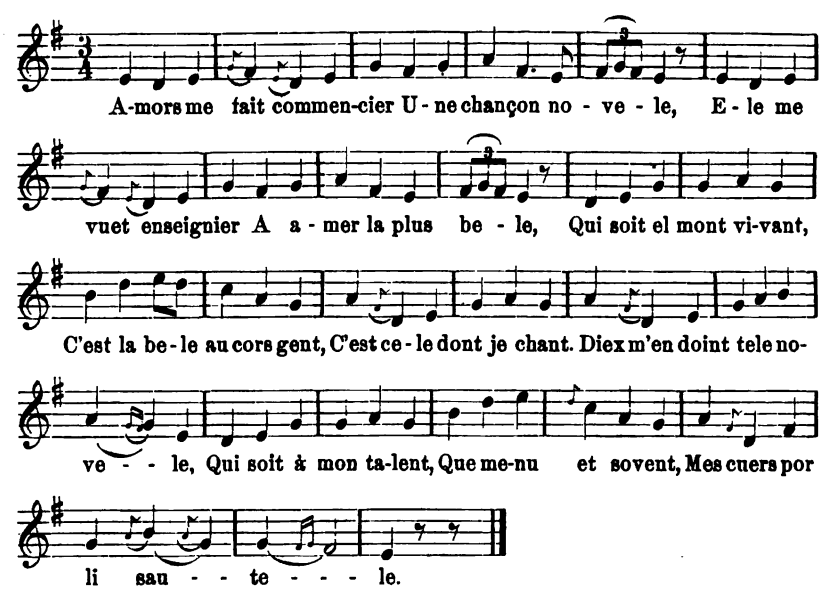


Französischer Trouvère.
Nach einer Zeichnung in den „Poésies de Guillaume de Machant". Hdschrft. des 14. Jahrh. Paris, National-Bibliothek.

Auch die ersten Anfänge der prosaischen Darstellung in Chroniken und Memoiren fallen in diese Zeit. Die Entwickelung der französischen Prosa ist der aller anderen romanischen Sprachen weit vorangegangen. Schon im Jahre 1269 schrieb ein Italiener, Brunetto Latini, der Lehrer Dantes, sein Werk „Le trésor" in französischer Sprache. Die Universität zu Paris, die Hochschule der mittelalterlichen Scholastik, welche Philipp II. 1206 gegründet hatte, nach den italienischen und arabischen die älteste der Welt, trug nicht wenig dazu bei, die französische Sprache und Wissenschaft unter den Gelehrten aller Völker zu verbreiten; während diese aber noch der lateinischen Sprache sich bedienten, schrieb man in Frankreich bereits für die Bedürfnisse des Volkes in der Landessprache, und schon Dante bezeugt diese frühzeitige Bedeutung der französischen Prosa, indem er sagt, ihre Sprache habe ob ihrer Leichtigkeit und Anmut willen den Vorteil alles zu besitzen, was in vulgärer Prosa erfunden oder geschrieben ist: „die mit den Thaten der Griechen und Römer gefüllten Bücher, die langen Erzählungen von Artus und viele andere geschichtliche und wissenschaftliche Werke." Die älteste Chronik in französischer Sprache verfaßte Geoffroy de Villehardouin, der an dem Kreuzzug des Jahres 1204 teilnahm und die Geschichte jener Zeit in seinem Werk „La Conqueste de Constantinople" in lebensfrischen Zügen schilderte. Der Zauber der Wahrheit ruht auf jedem Wort seiner Erzählung. „Der Verfasser, die Zeit und das Werk sind noch wie ein und dieselbe Sache, die wir vor Augen haben. Ein Mann der That und des Rates bewahrt er Vorsicht und Redlichkeit in den tollkühnsten und unerhörtesten Unternehmungen. Er giebt uns eine Vorstellung von jenen festen und strengen Charakteren der alten Zeit, die sich in festgeschlossener Einheit bewegten, den

Und was ihm riet sein holdes Lieb,
Schuf, dem Gedächtnis es zu wahren,
Tristan, im Herzen wohlerfahren,
Ein Minnelied sofort;
Ich nenn' es euch mit kurzem Wort:
Auf Englisch ist's Got lef genannt,
Und Chevrefoil im Frankenland.
Die volle Wahrheit wisset ihr
Von diesem Lied, das glaubet mir.

In einer Zeit, in der die Fabel, die Satire und der allegorische Roman in üppiger Blüte aufschossen, blieb die reine Lyrik selbstverständlich ohne tiefern Gehalt



Lied des Thibaut, Graf von der Champagne, mit der Musik des 13. Jahrh.
Nach einer Handschrift in der National-Bibl. zu Paris. (Fétis, Hist. de la musique.)

und ohne große Bedeutung. Zwar übte die Provençe auf die nordfranzösischen Trouvères noch immer einen gewissen Einfluß aus, aber ihre Lyrik war nur ein schwacher Nachklang der alten Minnedichtung. Es fehlt ihnen die Glut der Leidenschaft und die Phantasie der provençalischen Troubadours. Als einer der berühmtesten dieser Trouvères wird Thibaut IV., Graf von der Champagne und König von Navarra (1201—1253) genannt. In ihm vereinigte sich das provençalische und das nordfranzösische Element. Seine Lieder sind der Galanterie und der Liebe gewidmet; sie erfreuen sich einer eleganten, anmutigen Sprache, aber ihre Empfindungen gehen nicht tief und ihr Gedankenschwung erhebt sich nicht über das Maß anmutiger Spielereien. Unter den Troubadours, welche mit ihm gleichzeitig lebten, werden Gaces Brulez, der bereits als Verfasser von Ritterromanen genannte Chrestien de Troyes,

der Kastellan de Coucy, dessen Lebensgeschichte später selbst in einem Roman geschildert wurde, und Dans Helinand, der Hofdichter Philipp Augusts, erwähnt. Die Könige und Fürsten nahmen die herumziehenden Dichter an ihren Höfen auf; erst weiterhin wurde der Stand der fahrenden Sänger geringer geachtet, und die vornehme Gesellschaft verschloß sich ihrer Habsucht und Zudringlichkeit.



Französischer Trouvère.
Nach einer Zeichnung in den „Poésies de Guillaume de Machant". Hdschrft. des 14. Jahrh. Paris, National=Bibliothek.

Auch die ersten Anfänge der prosaischen Darstellung in Chroniken und Memoiren fallen in diese Zeit. Die Entwickelung der französischen Prosa ist der aller anderen romanischen Sprachen weit vorangegangen. Schon im Jahre 1269 schrieb ein Italiener, Brunetto Latini, der Lehrer Dantes, sein Werk „Le trésor" in französischer Sprache. Die Universität zu Paris, die Hochschule der mittelalterlichen Scholastik, welche Philipp II. 1206 gegründet hatte, nach den italienischen und arabischen die älteste der Welt, trug nicht wenig dazu bei, die französische Sprache und Wissenschaft unter den Gelehrten aller Völker zu verbreiten; während diese aber noch der lateinischen Sprache sich bedienten, schrieb man in Frankreich bereits für die Bedürfnisse des Volkes in der Landessprache, und schon Dante bezeugt diese frühzeitige Bedeutung der französischen Prosa, indem er sagt, ihre Sprache habe ob ihrer Leichtigkeit und Anmut willen den Vorteil alles zu besitzen, was in vulgärer Prosa erfunden oder geschrieben ist: „die mit den Thaten der Griechen und Römer gefüllten Bücher, die langen Erzählungen von Artus und viele andere geschichtliche und wissenschaftliche Werke." Die älteste Chronik in französischer Sprache verfaßte Geoffroy de Villehardouin, der an dem Kreuzzug des Jahres 1204 teilnahm und die Geschichte jener Zeit in seinem Werk „La Conqueste de Constantinople" in lebensfrischen Zügen schilderte. Der Zauber der Wahrheit ruht auf jedem Wort seiner Erzählung. „Der Verfasser, die Zeit und das Werk sind noch wie ein und dieselbe Sache, die wir vor Augen haben. Ein Mann der That und des Rates bewahrt er Vorsicht und Redlichkeit in den tollkühnsten und unerhörtesten Unternehmungen. Er giebt uns eine Vorstellung von jenen festen und strengen Charakteren der alten Zeit, die sich in festgeschlossener Einheit bewegten, den

Stahlrüstungen vergleichbar, mit welchen die Krieger bedeckt waren.“ Ein zweites geschichtliches Werk verfaßte in jener Zeit Jean de Joinville, der in seiner „Histoire de St. Louis IX. de Nom, Roy de France“ seine Erlebnisse am königlichen Hofe und die Geschichte des Königs selbst in einer Sprache voll Anmut und Leben mit Heiterkeit und Freimut und auch mit einem gewissen historischen Verständnis für die Bedingungen des Staatslebens geschildert hat. Es ist selbstverständlich, daß der Biograph des heiligen Königs die Frömmigkeit als den Mittelpunkt und die Grundlage im Charakter des Helden schildern muß. Das religiöse Element kommt in allen diesen Chroniken, Memoiren, Romanen, Fabeln und auch selbst in den Satiren und allegorischen Darstellungen immer noch zu seinem vollen Rechte; es ist im Positiven wie in der Negation das treibende Element der Dichtung.

Aber es ist natürlich, daß die Geistlichen allen Angriffen und Versuchen, ihren Einfluß zu erschüttern, eigene Versuche entgegenstellten, durch poetische und historische Darstellungen ihre Tendenzen zu verteidigen. Auch sie dichteten Contes und Romane, deren Quelle die Heiligenlegenden und die Überlieferungen der Kirche waren, und in welchen sie sich gegen die Schelmerei der Weltkinder, gegen die lustigen Schwänke der Jongleurs und die Rügelieder der Troubadours zu wehren suchten. Aber selbst in diesen „Contes devotes“ verleugnet sich der französische Geist nicht; auch sie bringen die Heiligen in Verbindung mit lustigen Genossen, um durch diese Verbrüderung den Teufel zu prellen, was sich auch in ihren frommen Dichtungen oft sehr ergötzlich und behaglich gestaltet. Einen ernstern Hintergrund hatten die dramatischen Versuche der Geistlichen, die sog. Miracles, welche in den Kirchen aufgeführt wurden, und deren Stoffe aus dem Leben der Heiligen, aus den Mysterien und Legenden, aus den Erzählungen der Bibel entlehnt waren. Da sich aber zu viel weltliche Lust einmischte, wurden diese Schauspiele bald außerhalb der Kirche gegeben. Das älteste derselben mag wohl das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen sein; dann folgte ein Mysterium von Adam, das Mirakel des heiligen Theophil, das Spiel des heiligen Nikolaus und einige andere solcher Komödien, die auch auf den Schlössern und in den Städten von herumziehenden Jongleurs aufgeführt wurden.

Wichtiger als alle diese Versuche war das Bestreben der Lehrer der Kirche, die Theologie in einen vernünftigen Einklang mit der Philosophie zu bringen. Auf diese Weise entstand die Scholastik; aber auch sie war nicht immer die dienende Magd der Kirche. In ihren ersten Anfängen, wo sie die aristotelische Logik mit der neuplatonischen Philosophie zu verbinden sich bestrebte, ging sie vornehmlich darauf aus, die Identität der christlichen und philosophischen Weltanschauung darzulegen; erst später stellte sie sich ganz in den Dienst der bestehenden Kirchenlehre, und in dieser Stellung verblieb sie bis zum Ausgang des Mittelalters. Der erste hervorragende Scholastiker, Johann Scotus Erigena, tritt noch ganz und voll für die Identität der echten Philosophie mit der wahren Religion ein, und er faßt die Religion nicht durchweg im Sinne der Kirchenlehre auf, sondern er giebt für den Fall eines Zwiespalts zwischen Autorität und Vernunft dieser den Vorrang. Von seinem Philosophieren ange-

regt, bahnen sich verschiedene Richtungen ihren Weg durch die scholastische Philosophie des Mittelalters: der Realismus und der Nominalismus. In Deutschland wie in England, Italien und Frankreich hatte die Scholastik ihre begeisterten Anhänger und entschiedenen Vertreter; man kann die einzelnen Volkscharaktere in den Häuptern dieser scholastischen Philosophie aber wohl unterscheiden. So zeigt uns der französische Petrus Abälardus „die kühne Initiative, den bewegten Lebensglanz, die Formgewandtheit“ des französischen Charakters. Er



Arbeitszimmer eines Gelehrten im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Der mit Feder und Radiermesser am Schreibpult Thätige ist Jean Mielot, Verfasser der „Miracles de Notre Dame“. Aus einem Manuskript derselben in der National-Bibliothek zu Paris.

selbst, berühmter durch sein unglückliches Liebesverhältnis zu Heloise, der Nichte des rachsüchtigen Kanonikus Fulbert, als durch seine philosophische Weltanschauung, hat sein Leben beschrieben; er hatte den Grundsatz aufgestellt, daß die vernünftige Einsicht erst den Glauben begründen müsse. In der Ethik legte er das Hauptgewicht auf die Gesinnung; nicht die That als solche, sondern die Absicht begründe Sünde oder Tugend, lehrte er. Was nicht gegen das Gewissen, sei nicht Sünde. Durch solche Ideen kam er in Konflikt mit den kirchlichen Behörden; er sollte sich vor einem Konzil in Soissons (1121) verteidigen, aber er mußte seine Werke mit eigener Hand ins Feuer werfen. Später zog er sich in die Einsamkeit zurück, aber von da wurde er wieder auf den Lehrstuhl nach

Paris zurückberufen, und nun erhob sich gegen ihn ein orthodoxer Mystiker, der in scharfer Opposition gegen die hohe Wertschätzung der Dialektik und besonders gegen ihre Anwendung auf die Theologie auftrat: Bernhard von Clairvaux. Dieser schätzte das Wissen nur insoweit, als es der Frömmigkeit diene; ein Streben nach dem Wissen um des Wissens willen sei heidnisch. Die höchste Seligkeit ist ihm die geheimnisvolle Auffahrt der Seele in den Himmel, das süße Heimkehren aus dem Lande der Leiber in die Region der Geister, das Sich-Aufgeben in Gott. In diesem „Ozean der unendlichen Wahrheit" schwimmt er mit großer Seligkeit; alles was sich ihm entgegenstellt, sucht er mit der leidenschaftlichen Gewalt seiner Rede zu vernichten. Er möchte ein neues Evangelium predigen. Seine Gefühlstheologie ward von seinen Schülern Hugo von St. Viktor und Richard von St. Viktor fortgebildet, während die Lehren Abälards von dessen Schülern in dem Streben nach einer gewissen Selbständigkeit gegenüber der kirchlichen Autorität weiter entwickelt wurden. Bei den späteren Scholastikern zeigte sich eine ausgesprochene Neigung zu der platonischen Philosophie. Mit dem Ausgang des zwölften Jahrhunderts tritt in der Scholastik eine große Wandlung hervor; ihre Führer werden durch Vermittelung der Araber und Juden mit allen Schriften des Aristoteles und mit der Denkweise der jene Kenntnis vermittelnden Philosophen selbst bekannt. Dadurch werden die philosophischen Studien des Mittelalters erweitert und umgebildet, dadurch wird aber auch Raum für das freie Denken geschaffen; die Voraussetzung der Harmonie des Glaubens mit der Vernunft wird durch die Herrschaft der aristotelischen Philosophie erschüttert und durch das Wiederaufblühen der klassischen Studien, durch das Aufkeimen der Naturforschung und durch eine das ganze Mittelalter sich erfüllende Opposition gegen die Lehren der Kirche und den Autoritätsglauben wird die klar bewußte Ausbildung der neuern Philosophie angebahnt.

Die Übergangszeit.

Der Gegensatz zwischen der Poesie Nord- und Südfrankreichs hatte sich dadurch aufgelöst, daß die französische Nation das aristokratische Element der Ritterschaft und das bürgerliche der Städte der absoluten Monarchie unterwarf. In den Albigenserkriegen verstummte die fröhliche Wissenschaft der Provence; im Norden dagegen entwickelte sich das französische Nationalgefühl nicht zum wenigsten durch den Zusammenhang mit England. Neben der höfischen Lyrik war auch eine volksmäßige entstanden; der Spielmann oder Jongleur hatte den Troubadour verdrängt, die phantastische Epik der Ritterwelt hatte sich in blasse Allegorien aufgelöst. In dieser Übergangszeit, welche durch den Verfall des ritterlichen Geistes, durch das Erwachen des gesunden Menschenverstandes charakterisiert wird, ist die französische Litteratur an schöpferischer Kraft sehr arm; alle Poesie bewegt sich in Nachahmungen der vorhergehenden Periode. Noch immer treten die Ritter in Tournieren auf; noch immer werden Chansons zu Ehren der Damen gesungen, und in Contes und Fabliaux belustigt man sich über Priester und Edelleute. Aber der Geist einer nüchternen Überlegung spielt

bereits in diese Periode hinein, welche alle Überzeugungen des Mittelalters während des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich zersetzte. Es bereitete sich, wie auch in der deutschen Litteratur jener Zeit, ein Übergang von der Minnedichtung zum Meistergesang vor; der Ritter und der Bürger waren



Minneburg (le chastel d'amours).

Miniature in einer Handschrift des „Champion des dames“; 15. Jahrh. Paris, Nat.-Bibl.

während dieses Zeitraums in beständigem Kampf um die Oberherrschaft. Im Grunde genommen unterscheiden sich aber beide in ihrem Gesang nur noch wenig voneinander; die höfische Poesie bleibt in Form und Inhalt dieselbe wie in der ersten Epoche, nur daß sich der Kreis ihrer Formen erweitert. Von ihren Dichtern werden namentlich Jean Froissart (1337—1401), der einen Teil seiner

Gedichte in einem Roman, „Méliador“, mit denen seines Herrn, des Herzogs von Brabant vereinigt hatte, und Karl, Herzog von Orleans (1391 — 1465) genannt, der viele zarte und schwermütige Lieder zur Feier des Frühlings und der Liebe gesungen hat. Er hatte sich mit einem kleinen Hof poetischer Ritter umgeben und in allegorischen Spielen die Dichtkunst gepflegt. Die französischen Litterarhistoriker nennen ihn den letzten Trouvère und finden in seinen Liedern und Balladen mehr gekünstelte Eleganz als wahres Gefühl. Aber mit größerem Recht nennt ihn ein deutscher Beurteiler wegen der natürlichen Anmut der Sprache und Eleganz seiner Verse einen Vorläufer der Renaissance, die durch seine italienische Mutter auf seine Erziehung gewirkt habe.

Nicht viel besser war es mit der Poesie in der Provence bestellt. Dort gründeten im Jahre 1323 sieben Bürger die fröhliche Genossenschaft der „Troubadours von Toulouse“. Sie veranstalteten poetische Wettkämpfe, setzten Preise für die besten Gedichte aus und luden alle Sänger der Provence zur Beteiligung ein; die Poesie selbst aber wollte sich nicht einstellen. Ja, auch ein Naturdichter aus dem Volke suchte in jener Zeit in einer neuen Form die Auffassung der Liebe, wie sie im Volke sich geltend machte, zu verbreiten. Auf einer Mühle in dem romantischen Thale von Vire in der Normandie dichtete Olivier Basselin eine große Anzahl von Liedern, in welchen er den Wein und die Freude pries und welche die Empfindungen des Volkes so getreu ausdrückten, daß man sie später für Volkslieder zu halten geneigt war. Unter dem Namen „Chansons du Val (vau) de Vire“ wurden sie überall gesungen; später, als man den Ursprung dieser Bezeichnung vergessen hatte, erhielten diese Lieder die Bezeichnung: Vau-de-ville.

Die Allegorik, welche schon die letzten Ritterromane erfüllt hatte, die didaktische Neigung der Franzosen, ihr Hang zur Satire, machten sich in den Schöpfungen dieses Zeitraums nach verschiedenen Richtungen hin besonders stark geltend. Das eigentliche ritterliche Epos weicht dem prosaischen Ritterroman, welcher nun etwa bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts die Lieblingslektüre des französischen Volkes bildet. Verschiedene Dichter suchten ihre eigenen Erfahrungen und Beobachtungen mit den romanhaften Traditionen nationaler Helden in prosaischen oder halbprosaischen Romanen zu vermischen. Am meisten wirkte noch die didaktische und satirische Poesie nach, welche in der Neigung des französischen Geistes zum Spott und zu einer leichten Lebensauffassung ihre tiefere Wurzel hatte. Ein Dichter verteidigte die Frauen gegen den Spott, welcher auf sie in dem Roman von der Rose gehäuft war; ein anderer erteilt den Hofleuten ironische Lehren, ein dritter, und zwar ein König (René d'Anjou) macht sich über seine Hofleute lustig, indem er den Hof als eine vornehme, mit Versprechungen freigebige und mit den Hoffnungen ihrer Anbeter Spott treibende Dame darstellt. Ein vierter schildert das Leben wie ein Ballfest, auf welchem drei Blinde, amour, fortune und mort, den Takt zum Tanze schlagen. Olivier de la Marche überträgt diese Allegorik in seiner Geschichte Karls des Kühnen, die er unter dem Titel: „Le Chevalier délibéré“ geschrieben, sogar auf das historische Gebiet. Immer mehr wird selbst die Allegorie übertrieben; die volkstümliche Satire aber gelangt in dem Roman „Jean de Paris“ zu

ihrem vollen Recht, indem sie gegen die Engländer, welche damals von den Franzosen besonders stark gehaßt wurden, auftritt. Johann von Paris kommt einem stolzen englischen Nebenbuhler überall zuvor und verhüllt dessen Glanz; er ragt über ihn durch seinen Witz und durch sein selbstbewußtes Wesen hervor. Der Engländer ist schlicht, unbefangen und ungeschickt, der Franzose



Miniature in einer Handschrift aus dem 15. Jahrh. des Romans von Olivier de la Marche „Chevalier délibéré“. Paris, Arsenal-Bibliothek. Der Held sieht sich vor dem Palais d'Amours, einer Minneburg; Désir will ihn einführen, aber Souvenir hält ihn zurück.

lebensvoll, gewandt und geistreich. Andere Dichter wie Alain Chartier, der Hofdichter Karls VII., Pierre Michault und Grace de la Vigne, die am Hofe Philipps von Burgund lebten, suchten die Allegorie auch in alte volkstümliche Stoffe hineinzutragen und dadurch dem allgemeinen Zeitbewußtsein näher zu bringen. Auch unter den satirischen Dichtern findet sich ein Sänger des Volkes; es ist dies François de Montcorbier, mit dem

Beinamen Villon. Er schildert mit großem Behagen seine verschiedenen tollen Streiche und bunten Lebensabenteuer. Er war arm und suchte durch verschiedene Gaunereien sein Leben zu fristen. Sein Testament, eine Sammlung von Balladen und Liedern, ist berühmt; er vermacht in demselben seinen Verwandten und Spießgesellen Geschenke und Güter, die ihm gar nicht gehören. Ein Trunkenbold soll sein Faß bekommen, ein Pfarrer seine Geliebte, seine Häscher den besten Fluch, den er zu versenden hat, ein reicher Freund, der ihm nicht helfen wollte, alle gegen ihn noch anhängigen Prozesse; den armen Studenten der Pariser Universität schenkt er sein Bachelierdiplom, den Kneipwirten seine Schulden, den Juristen seine Händel mit den Philistern, und nur seinem Verteidiger schenkt er eine Ballade. Er empfindet keine Reue über sein Leben; habe er ja doch, wie er sagt, das bißchen Verstand, das er besessen, von Gott empfangen, denn, fügt er hinzu, „von meinen Zeitgenossen konnt' ich aus guten Gründen keinen borgen." Er ist ein Kind seiner Zeit, hier und da von einer gewissen Schwermut, öfter aber von einem glücklichen Humor erfüllt, der ihn über alle Leiden und Wechselfälle des Lebens hinweghebt. Er war der erste wahre Dichter des Volkes, und auf seiner Leier finden sich Stimmungen von wahrhaft entzückender Anmut und Natürlichkeit; seine Gedichte mußten um so tiefere Wirkung üben, als er sich zuerst des Patois bediente, welches man damals bereits in Paris und Umgebung sprach.

Sicherlich auch ein Ausfluß jener didaktischen Richtung des französischen Geisteslebens waren die hervorragenden Prosaschöpfungen der Geschichtschreibung, welche in dieser Periode entstanden sind. Der bereits als Dichter erwähnte Jean Froissart machte den ersten Versuch, eine Universalgeschichte seiner Zeit zu schreiben; das Werk seines Lebens war die „Chroniques de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espagne, de Bretagne", ein Werk, das die ganze Litteratur jenes Zeitraums überlebt hat und die Geschichte der westeuropäischen Staaten vom Anfang des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts enthält. Der Dichter hatte sich auf seinen Reisen eine genaue Kenntnis dieser Länder erworben; er war mit den leitenden Staatsmännern in Beziehung getreten, und seine Berichte und Schilderungen entbehren wohl der Methode und Regelmäßigkeit, aber sie ersetzen diesen Mangel durch die Treue und Unbefangenheit, durch die Plastik und Objektivität seiner Darstellung. Keiner hat so wie er die Ritter des 14. Jahrhunderts geschildert, wie sie waren: „stolz und tapfer in der Schlacht, leichtsinnig in der Liebe, grausam und edelmütig nach Laune und Gelegenheit, die Formen des ritterlichen Wesens genau beobachtend, nachdem dessen geistige Grundbedingungen ihnen längst abhanden gekommen."

Und wie am französischen, so wurde auch am burgundischen Hofe die Geschichtschreibung jener Zeit eifrig gefördert. Neben Jean Froissart schrieb Philippe des Commines (1445—1509), der in seinen „Mémoires" die Geschichte Ludwigs XI. und Karls VIII. mit unparteiischem Urteil und mit genauer Sach- und Personenkenntnis, die er sich als hervorragender Staatsmann erworben, schildert. Seine historische Methode ist bereits ein Fortschritt gegen die frühere Geschichtsdarstellung; er hat zwar nur ein

Memoirenwerk gegeben, in dem er ausführlich erzählt, was er selbst gesehen, gethan oder erfahren, aber der Zusammenhang dieses Memoirenwerkes zeigt doch die höhere Erkenntnis von dem Wesen der Geschichtsforschung. Es ist ihm vor allem darum zu thun, die innere Verbindung zwischen den Thaten und den Schicksalen der Menschen herzustellen; er ist nicht bloß Anekdotenerzähler oder Chroniqueur, sondern Geschichtschreiber. Er geht auf die Beweggründe der Handlungen ein und sieht in den historischen Erscheinungen nicht vereinzelte Erscheinungen, sondern Ursache und Wirkung. Seine Betrachtungen sind immer die eines reifen, verständigen Staatsmannes und eines die Verhältnisse und Zeitereignisse mit weitem Blick überschauenden Historikers.

Der volksmäßige Charakter, den die Litteratur auch in dieser Übergangsperiode immer mehr und mehr einschlägt, trat schon in den Chansons und Vaudevilles ziemlich deutlich hervor. Er verleugnete sich auch nicht in den Spielen des französischen Theaters, dessen Anfänge bereits am Schluß der vorhergehenden Periode erwähnt wurden, und das nun teils durch die Bildung von Genossenschaften, teils durch die Teilnahme der Höfe eine Art festerer Organisation erhielt. Zwar stand auch hier das Theater zunächst im Dienste der Kirche, aber gerade auf französischem Boden befreite es sich zuerst von diesem Einfluß. Das provençalische Mysterienspiel von „den thörichten und klugen Jungfrauen“ war, wie bereits erwähnt, das älteste bekannte Denkmal kirchlicher Spiele aus dem 11. Jahrhundert. Mit der sich entwickelnden Volkspoesie trat auch das Bürgertum in Vereinigungen zusammen zu dem Zwecke, Dichtung und Musik zu befördern. Sie gaben Feste, bei welchen musikalisch-poetische Wettkämpfe stattfanden; hier zuerst emancipierte man sich von der lateinischen Sprache und trennte die szenische Darstellung von dem eigentlichen Kultus. Die aus dem Orient heimkehrenden Pilger erzählten allerlei Legenden und Sagen, die heimischen Jongleurs machten ihre Späße und Schwänke dazu, und das Volk spendete seinen reichen Beifall dieser Mischung kirchlicher und weltlicher Elemente in szenischer Darstellung. Zwar der bucklige Adam von Arras (1240—1286), der durch seine theatralischen Scherze das Publikum schon im 13. Jahrhundert ergötzte, steht noch ziemlich vereinzelt da. Er gab in seinem „**Jeu Adam ou de la feuillée**“ sein eheliches Verhältnis und seine Frau dem Gelächter der Zuhörer preis. Es bestand dieses Spiel aus siebzehn Personen, teils aus der Umgebung des Dichters, teils aus Allegorien der Feenwelt bestehend. Es bezog sich auf einen alten Volksaberglauben, nach welchem am 1. Mai jedes Jahres die Fee Morgane mit ihrem zahlreichen Gefolge erscheint, um auf einem schattigen Platze Erfrischungen einzunehmen, die man ihr im Grünen bereitet hat. Die Stärke des Stückes liegt in der vorzüglichen Charakteristik, in der frischen Lebensauffassung und in der Subjektivität, mit welcher der Dichter über sich und seine Zeitgenossen spricht. Sein Verhältnis zu seiner Frau schildert er schon im Eingang, und zwar in folgender Weise: „Die Liebe hatte mich in dem Punkte gepackt, wo der Liebhaber sich zweimal spornen muß, um zur Verteidigung über-

zugehen. Sie hatte mich im ersten Sturm der Jugend ergriffen, mitten in dem Keimen und Sprossen der Sommerglut. Da denkt keiner an das, was ihm nützt, sondern nur, wonach ihm gelüstet. Der Sommer war mild und rein, grünend und blühend, vom Gezwitscher der Vögel erheitert. Ich befand mich gerade unter den hohen Laubdächern eines Gehölzes an einer plätschernden Quelle, deren Wasser über glitzernden Sand floß, da ich einer, die nun meine Frau ist, und deren Haut mir jetzt bleich und gelblich erscheint, zuerst ansichtig wurde. Wie lachend, wie voll des süßesten Liebreizes, wie zierlich erschien sie mir da — und jetzt, wie dick, wie langweilig und reizlos! Ihr Haar war von goldigem Glanz, glatt, wellig, elastisch. Und nun — wie fahl und unansehnlich fällt es in schlaffen Strähnen herab! Ach, alles erscheint mir verändert an ihr! Wie edel, weiß, frei und gewölbt war damals ihre Stirn, die heute so schmal und gerunzelt ist. Die Brauen waren fein zierlich geschwungen, vom hellsten Braun und, um die Schönheit ihres Blickes zu heben, wie mit einem Pinsel gemalt. Jetzt laufen sie gerade hin und, als ob sie davonfliegen wollten, auseinander. Ihre Augen, nun schwarz, erschienen mir damals vom leuchtendsten Blau, fein gespalten, innig und groß, mit zierlichen Lidern, die sich mit einem Zwillingspaar der niedlichsten Fältchen nach Willkür schlossen und öffneten. Ihr Blick ganz Unschuld und Liebe!" Mit derselben Rücksichtslosigkeit geißelt Adam aber auch alle Gebrechen; man wird unwillkürlich an den griechischen Dichter Kratinos erinnert und man kann sich kaum wundern, wenn ein neuerer Franzose die drei Elemente der altattischen Komödie auch bei Adam von Arras gefunden zu haben glaubt.

Aber das weltliche Drama als solches sollte noch lange auf sich warten lassen. Zunächst blieb das Theater noch immer durch seine Stoffe, wie durch seine Darstellungen in einer gewissen Beziehung zur Kirche. Es war im Jahre 1380 bei der Thronbesteigung Karls VI., daß christliche Pilger, welche aus dem heiligen Lande zurückgekehrt waren, zuerst in Paris ein Stück aufführten, wie man es bis dahin noch nicht gesehen hatte. Zwar hatte man schon vorher einzelne Mysterienspiele aufgeführt, in welchen der Wunderglaube der Kirche in symbolisch liturgischer Weise gefeiert wurde. Die meisten derselben verherrlichten die Gottesmutter (Miracles de Notre Dame); sie sind durch ihre Stoffwahl, wie durch die dichterische Behandlung derselben von hohem Interesse, noch mehr aber dadurch, daß in ihnen die Keime zu einem weltlichen Drama liegen.

Alle diese kirchlichen Spiele erhielten aber eine neue Form und festere Gestaltung eben durch jene Aufführung im Jahre 1380. Die Kunst, mit welcher sie die Leidensgeschichte Christi darzustellen wußten, eroberte ihnen die Gunst des Königs; nach ihren Darstellungen nannten sie sich „Confrèrie de la passion de notre seigneur". Im Jahre 1402 erhielt sie für ihre „Mystères" ein Privilegium, und seit dieser Zeit ergötzten sich die Pariser länger als ein Jahrhundert an den Darstellungen dieser ersten Theatergesellschaft. Man kann wohl sagen, daß von diesen Mysterien das neuere Theater in Frankreich, in England und Spanien seinen Anfang genommen hat. Das erste dieser Mysterien, welches die Geburt, das Leiden und die Auferstehung Christi zu ergreifender Darstellung brachte, führte den Namen „La grande Passion." Es ist natürlich, daß diese

Stücke noch lange nicht der Vorstellung entsprochen haben, welche man sich früher und später von einem Drama gemacht hat. Das Mysterium holte seinen Stoff zunächst aus der biblischen Geschichte; die Geheimnisse des Gottesreichs, die hier anschaulich dargestellt wurden, gaben ihm den Namen, die Handlung folgte fast Szene für Szene der Erzählung des Evangeliums oder der späteren Legenden. Die Darstellung war eine symbolische. Gewöhnlich stellte das Theater in drei übereinander liegenden Stockwerken gleichzeitig die Hölle, die Welt und den Himmel dar. Das berühmteste dieser Spiele war das „Grand Mystère de Jésus"; es ist in der Bretagne entstanden und bestand aus drei Teilen und 174 Akten, die wenigstens vierzig Schauspieler verlangten. Da ein Tag für die Darstellung nicht ausreichte, so teilte man das Drama in „Journées" (daher der deutsche Ausdruck „Aufzug"). Ihren Höhepunkt erreichte diese Richtung in dem „Mystère des actes des apôtres", dessen Darstellung vierzig Tage umfaßt haben soll. Neben diesen großen liefen natürlich eine Menge kleinerer Mysterien einher; später wurden sogar auch historische und nationale Stoffe in solchen Mysterien zur Darstellung gebracht.

Die Erfolge der „Confrèrie de la Passion" und jener Spielleute, welche öffentliche Aufführungen in Paris veranstalteten, ermutigten auch eine andere Gesellschaft zu ähnlichen Versuchen. Schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts hatten die Gehilfen der Pariser Advokaten, (les clercs de la Bazoche), das Privilegium erworben, die öffentlichen Festlichkeiten zu ordnen. Auch sie wollten Mysterien zur Darstellung bringen; da ihnen aber der Erzbischof von Paris dies untersagte, so erfanden sie eine neue Gattung, die „Moralités", in denen sie an allegorische Dichtungen der früheren Periode anknüpften und alle Begriffe als allegorische Personen auftreten ließen. Ihrem Berufe gemäß kleideten sie diese Spiele am liebsten in die Form eines Prozesses, indem sie die Sache der sündigen Menschheit vor dem Throne Gottes durch die Gerechtigkeit einerseits, durch die Barmherzigkeit anderseits verhandeln ließen. Der Gottessohn endet dann den Streit, indem er sich darbietet, durch seinen Tod der ewigen Gerechtigkeit genug zu thun und also die Barmherzigkeit selbst zur Gerechtigkeit zu machen. Aber bald siegte der spöttische und grübelnde Geist, der in der französischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts erwacht war, über die Ehrfurcht vor der kirchlichen Überlieferung. Man wagte sich auch an die Behandlung historischer und komischer Stoffe; daraus entwickelte sich die Farce neben den Moralitäten. Die „Clercs de la Bazoche" versuchten zuerst komische Stoffe darzustellen. Eine der berühmtesten dieser Farcen ist die von dem Advokaten Pathelin. Pathelin hat seiner Frau Guillemette einen neuen Rock zu schaffen versprochen; er begiebt sich zum Tuchhändler und weiß von dort das Tuch ohne Bezahlung davonzutragen. Dann verteidigt er gegen denselben Tuchhändler dessen Schäfer, welcher von ihm wegen einiger gestohlener Schafe verklagt worden war, vor Gericht. Pathelin prägt seinem Klienten ein, auf alle Fragen des Richters nichts als „bée!" zu antworten. Der Tuchhändler ist darüber so entrüstet, daß er in seinem Rechtshandel das Tuch nicht mehr von den Schafen zu trennen weiß und der Richter ihn immer wieder daran erinnern muß, „de revenir à ces moutons", bis er zuletzt, der Sache überdrüssig, den Schäfer freispricht.

Aber Pathelin wird zum Schluß mit seiner eigenen Münze bezahlt; sein Klient ist nicht umsonst bei ihm in die Schule gegangen. Auf alle Forderungen, Bitten und Drohungen des Advokaten antwortet er immer nur „bée", und Pathelin, der früher jedermann zum besten gehalten, muß es nun dulden, daß alle Welt auf seine Kosten lacht.

Eine Art Vermittelung zwischen den Mysterien und den Moralitäten suchten wohl die „Enfans Sans Soucy" herzustellen, eine Gesellschaft von jungen Leuten aus den besten Familien von Paris, die mit den Passionsbrüdern im Bunde standen, um den Ernst der Mysterien durch komische Zwischenspiele zu mildern. An ihrer Spitze stand der „Prince des sots" und ihre Stücke hießen „Sottises", weil sie in denselben oft den hochstehendsten Personen die bittersten Wahrheiten sagten. Einer ihrer vornehmsten Führer war Pierre Gringoire, und seine „Sottie du prince des Sots et mère Sotte" ist das berühmteste Stück dieser Gattung geblieben. Die Gemeinde kommt, um sich bei dem prince des Sots über den Papst zu beklagen und prophezeit ein Schisma in der Kirche. Nun tritt die mère Sotte, als Kirche verkleidet, auf und sucht sich zu verteidigen, aber man reißt ihr das heilige Gewand und die Maske vom Gesicht, und sie steht nun als mère Sotte da. Gegen Geistliche, Soldaten und Richter richtet sich der Spott der „Enfans Sans Soucy", die noch bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts ihr Spiel trieben. Erst Franz I. verbot ihre Darstellungen, weil er ihre Satire fürchtete; bald darauf wurden auch die Darstellungen der „Confrérie de la Passion", welche schon großen Anstoß erregt hatten, gezwungen, nur weltliche Spiele darzustellen, der Vorführung kirchlicher sich aber ganz zu enthalten.

Die geistlichen Mysterien mit ihren komischen Zwischenspielen hatten den Hugenotten eine wirksame Waffe für ihre Angriffe gegen die katholische Kirche geboten. So gingen die kirchlichen Spiele in Frankreich unter, schließlich auch die Moralitäten. Die letzte Nachricht von einer Aufführung der Bazoche ist vom Jahre 1582; es war aber eine Tragödie, welche die Gesellschaft damals aufführte. Ihren satirischen Schwung hatte das Parlament, welches die Darstellung von Sottises verhinderte, gebrochen. Im Lande selbst wurden die Vorstellungen kirchlicher Spiele noch lange fortgesetzt, und aus den Elementen dieser Mysterienmoralitäten und Farcen bildete sich später in seiner Mischung des Komischen mit dem Erhabenen das moderne Drama.

Die Renaissance.

Schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte man in Frankreich angefangen, sich dem Studium des römischen und griechischen Altertums zuzuwenden. Ursprünglich war diese Richtung auf Erforschung der Antike von Italien ausgegangen; dort, wo die griechisch-römische Bildung eigentlich nie aufgehört hatte, nachzuwirken, erwachte zuerst das Bestreben, sich aus den Banden der Kirche zu befreien, und die Sehnsucht nach einem neuen Bildungsleben. Die Kirche bot den Gemütern keinen Halt mehr; je tiefer sie sich in das Studium der Vergangenheit versenkten, desto mehr kam ihnen die Erkenntnis

von dem Unterschied zwischen der alten Kirche und der ihrer Zeit. Es erwachten Bedürfnisse, Wünsche und Hoffnungen, welche die Kirche kaum mehr erfüllen konnte, es zogen Strömungen durch die Zeit, die sie nicht in ihr Bett zurückdämmen konnte. Diese große Umwandlung des geistigen Lebens wurde auch in Frankreich bald bemerkbar; hatte sich ja schon seit Abälard ein gewisser Geist der Unabhängigkeit gegenüber dem Papsttum daselbst geltend gemacht. Seit Karl VIII. und Ludwig XII. waren die Franzosen in nähere Berührung mit Italien gekommen. Sie hatten den Italienern in der Dichtung der Troubadours und der Trouvères einen reichen Stoff für die Entwickelung der italienischen Poesie geliefert; nun gaben die Italiener ihnen diesen Stoff, welchen sie in einer antiken Form verarbeitet hatten, deren Grundelement die Schönheit der Phantasie war, wieder zurück.

Die französische Litteratur folgte der neu erwachten Bewegung der Geister und suchte sie mit ihrem eigenen Lebenselement zu verbinden. Aber noch immer konnte sich diese Litteratur nicht ganz von den mittelalterlichen Traditionen befreien, welchen sie seit ihrem ersten Entstehen in Verbindung mit der klerikalen und feudalen Welt gehuldigt hatte. Die Bedürfnisse des bürgerlichen Lebens gestatteten allerdings keine Fortbildung der romantischen Poesie. Das Ideal der Ritterlichkeit war erschöpft. Eine solche Fortbildung der französischen Poesie konnte nur auf dem Boden der neuen Bildungselemente, wie sie Italien und zum Teil auch Spanien in ihrer nationalen Dichtung in so reichem Maße boten, erfolgen. Aber noch war der Widerstreit zwischen der neuen Weltanschauung und den ererbten Vorstellungen und Ideen zu groß; so kam es, daß man die Form zum Inhalt und die Nachahmung der antiken Poesie zum Mittelpunkt der Dichtung jener Zeit machte, welche man auch in Frankreich die Periode der Renaissance nennt, um die Wiedergeburt der antiken Kunst als der alleinigen und wahrhaften auszudrücken.

Die Franzosen wendeten sich mit ihrem leichten, empfänglichen Sinn dem neuen geistigen Streben, welches von Italien in Wissenschaft und Dichtung, in Kunst und Leben ausging, mit besonderem Eifer zu. Lange Zeit wurde alles selbständige Schaffen diesem Eifer zu lernen und zu wissen nachgesetzt. Mit einem gewaltigen Sprung war man über das Mittelalter hinaus in das Altertum zurückgekehrt; aber es war nicht das hellenische, sondern zunächst das römische Altertum, welches dem französischen Geiste am meisten entsprach. Die Griechen haben die Franzosen damals noch nicht verstanden. „Was sie antik nannten, war immer die römische Form und die römische Auffassung des Griechischen in der Theorie des Horaz, des Quintilian und Cicero.“ Man hat das oft übersehen, und doch ist es allein dieser Umstand, der uns das Nüchterne, Verfehlte und Irrige in der Geistesrichtung dieser wie der folgenden Periode erklären kann. Denn die große geistige Bewegung, welche auf Erkenntnis der antiken Kultur und auf eine Reinigung der Kirche von allen Schäden ausging, machte sich nicht alsbald in der Litteratur mit gleichem Erfolge geltend; nur langsam entwickelten sich dort die Ideen und Anschauungen der neuen Bildung. Die erste Periode war wesentlich eine solche der Nachahmung der Römer, ihrer Rhetorik, ihrer Hofpoesie und ihrer Satiren. In den Oden ahmte man Horaz

nach, im Epos Virgil, in der Elegie Ovid, in der Satire Horaz und Juvenal, im Drama Terenz und im Epigramm Martial.

Durch die Unterstützung, welche die Poesie an den Höfen fand, wurde sie in erster Reihe eine Hofdichtung. Schon Ludwig XII. brachte italienische Gelehrte und Künstler nach Paris. Noch weiter ging Franz I., der „père de lettre“. Die gesellschaftliche Bildung wurde durch das Mäcenatentum des Hofes immer mehr verfeinert; Margarete von Valois, die Schwester Franz I., hatte eine umfassende Geistesbildung, und ihr Hof war der Sammelplatz der Gelehrten und Dichter ihres Landes. Dort wurden auch die Ideen der neuen humanistischen Bewegung in einer gewissen Opposition zur herrschenden Kirche gepflegt; der französische Humanismus erhielt durch Guillaume Budé eine eigentümliche Richtung, die auf ein encyklopädisches Wissen ausging. Durch seine und die Schriften seiner Genossen wurde die Begeisterung für die Werke des Altertums geweckt; die Wissenschaft gelangte zum Bewußtsein ihrer Aufgaben. Aber auch die Vertreter der „schönen Wissenschaft“ fanden am Hofe des Königs und seiner Schwester, Margarete von Angoulême, freundliche Anerkennung. Die königlichen Geschwister liebten es ja selbst, ihren Erlebnissen und Stimmungen dichterischen Ausdruck zu geben.

Die Bevorzugung des Humanismus und die Begeisterung für die Antike bestimmte die Gelehrten nun zunächst, die hervorragenden Schöpfungen des Altertums in die französische Sprache zu übertragen. Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren beinahe alle wichtigen Schriftsteller und Dichter ins Französische übersetzt; die Sprache wurde dadurch nicht wenig beeinflußt; mehr aber noch wirkte die Fülle von Ideen und Anschauungen, welche in Verbindung mit der Strömung der Reformation alle Freunde der kirchlichen Reform in Frankreich mächtig erregen mußten. Die Bekenntnisschrift Johann Calvins (1509—1564) (Institutio religionis christianae) ward die Glaubenslehre und Verteidigungsschrift der französischen Reformation. Daneben wirkten die Einflüsse der platonischen und philosophischen Ideen; die Rhetorik und die Allegorie waren unter dem Einfluß der alten klassischen Muster auch in dieser Periode noch wirksam.

Die poetische Litteratur der Franzosen steht jetzt unter dem Einfluß der burgundischen Schule, deren Führer als die ersten Meister der Redekunst bewundert werden. Die Sprache der Dichter ist schwerfällig und pedantisch, anspruchsvoll und doch kraftlos. Sie erscheint völlig abhängig von der durch gelehrte Reflexion beherrschten Prosa. Sie befolgt das Streben nach Glanz, Feierlichkeit und Erhabenheit. Die Poesie gilt den Dichtern hauptsächlich als Lehrzweck. Und darum bieten ihnen Mythologie und Allegorie willkommene Hilfsmittel; erst mit dem Eintritt der Volksdichter und der Frauen in den Kreis der Poesie erhält diese auch einen Unterhaltungszweck. Der Witz und die epigrammatische Pointe retten die Gesellschaft vor der Langweile der klassischen Poeten; der Widerspruch, der dem französischen Geiste von jeher zu eigen, erhebt sich gegen das feierliche Pathos der Hofdichter. Der Korrektheit der Diktion, welche jene zum obersten Gesetz ihrer Kunst erhoben, stellten diese das Sprühfeuer ihres Witzes, ihrer grotesken und regellosen Satire gegenüber. Während der Hof und die gute Gesellschaft die Nachahmung des Altertums



Aus dem Leben am Hofe des Königs René. Titelminiatur einer Handschrift der Werke des Königs René.

pflegte, entwickelte sich leise aber stetig jene Opposition des Volksbewußtseins, welche schon in hervorragenden Schöpfungen dieser Periode sich ankündigt, aber erst in einer nächsten zu vollem Bewußtsein gelangen sollte.

Die Herrschaft des absoluten Königtums drückt aber dieser Epoche noch den Stempel ihres eigenen Geistes auf. Die Kammerdiener sind auch die Hofdichter oder Hofnarren; sie stammen alle aus dem burgundischen Kreise, der seit Ludwig XII. das Organ aller höfischen Anschauungen ist. Als der älteste dieses Dichterkreises tritt Jean Mechino auf; seine „Fürstengrille" gilt bis in die Hälfte des 16. Jahrhunderts als ein Dichterwerk ersten Ranges. Es ist eine Vision über die vier Grundtugenden; der Autor liest das ihm von der Vernunft dargereichte Buch „Selbsterkenntnis" durch die Brillengläser „Klugheit" und „Gerechtigkeit", welche durch das Gestell „Stärke" und den Nagel „Mäßigung" miteinander verbunden sind. Die Allegorie kommt auch in den Dichtungen seiner Zeitgenossen, gleichviel, ob sie Burgunder oder Pariser sind, oder aus der Normandie stammen, zu ihrem vollen Rechte. Es verlohnt sich nicht, die Schöpfungen dieser Dichter im einzelnen zu analysieren, da sie alle von derselben Geistesstimmung ausgehen und denselben Gedankenkreis umfassen.

Von wirklicher Bedeutung sind nur die Hofdichter aus der Schule von Clément Marot, bei welchem die Rhetorik zu gunsten der wirklichen Poesie zurücktritt. Ihre Reihe beginnt mit Jean Marot, der Kammerdiener Ludwigs XII. war. Aber eine wirkliche Bedeutung hat erst sein Sohn Clément Marot (1495—1544); er repräsentiert am besten die gute Gesellschaft der Renaissance, in der die Allegorie, die Ekloge und das Epigramm an Stelle der alten Balladen, Allegorien und Lais getreten, deren Dichter Ovid, Virgil, Horaz und Martial waren. In seiner Jugend schrieb Clément Marot für die Bazoche, dann war er Mitglied der „Enfans Sans Soucy", später Page bei Margarete von Valois. Nach mancherlei Abenteuern und Wandlungen setzte er sich in Gent fest, um dort eine Übersetzung der Psalmen zu vollenden. Damit war eine große Wandlung in seinem Leben eingetreten. In der Widmungsepistel dieser französischen Psalmen an den König erhebt er die göttliche Inspiration des königlichen Sängers David über die weltliche Begeisterung der Dichter wie Horaz. Sein Versuch hatte großen Erfolg; Marot kehrte wieder in die Heimat zurück und machte seinen Frieden mit der katholischen Kirche. Aber auch hier hielt er es nicht lange aus, und er mußte von neuem den Wanderstab ergreifen. Marot war Hofdichter und Gelegenheitspoet; seine Sonette und Epigramme, seine Chansons und Satiren, seine Briefe und Sinngedichte bilden den besten Teil seiner Schöpfungen. Alle seine persönlichen Beziehungen zu Fürsten und Fürstinnen, zu Beamten und Gelehrten, zu Dichtern und Künstlern werden in Episteln und Epigrammen behandelt; auch seine Übersetzungen der Eklogen Virgils und der Metamorphosen Ovids sind von großer Bedeutung für die künftige Entwickelung der französischen Poesie gewesen. Es ist unzweifelhaft, daß Marot von dem Vorgänger Villon, dessen Gedichte er auch herausgegeben, beeinflußt ist; nur daß er unter der Einwirkung des Hoflebens eine größere Feinheit, das Maßhalten und eine vornehmere Gesinnung sich aneignete. Er hat zwar der Poesie keine neuen Bahnen eröffnet, aber durch seine einfache und schlichte Darstellung, durch seine ungezwungene und gebildete Sprache ist er ein Muster für seine Nachfolger geworden. Der „style marotique" hat in der französischen Litteratur der Folgezeit noch mächtig nachgewirkt. Ja, Clément Marot ist der

einzige Dichter des 16. Jahrhunderts, der sich in der Gunst des französischen Volkes bis in die neue Zeit erhalten hat.

Daß das unmittelbar auf ihn folgende Geschlecht den Dichter nachzuahmen suchte, ist mehr als begreiflich. Von diesen jüngeren Nachahmern verdienen aber nur wenige genannt zu werden, wie Roger Bontemps, Mellin de St.

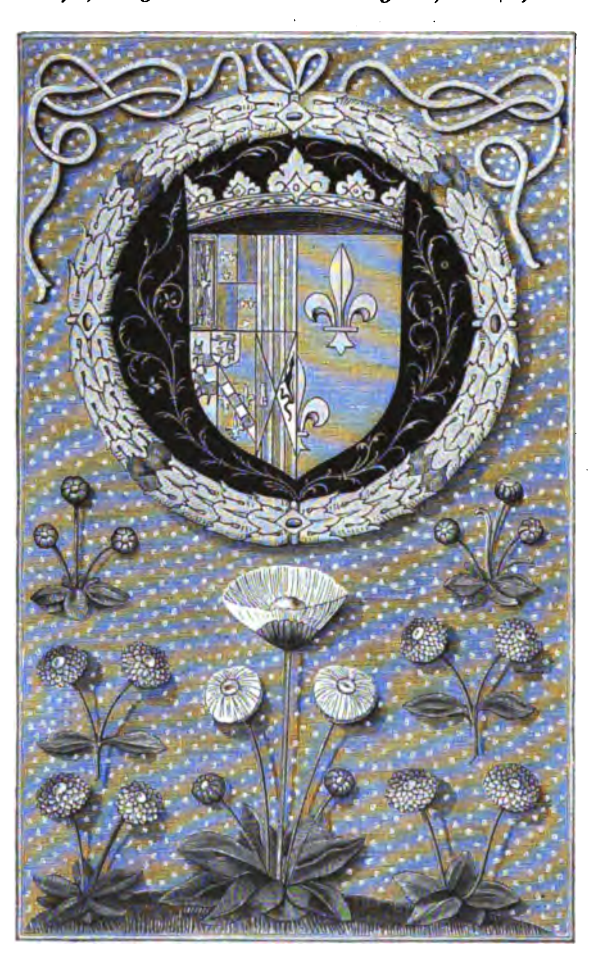


Herzog Philipp der Gute von Burgund empfängt von
Grace de la Vigne dessen „le Romantz des Oiseaulx“ (Roman von den Vögeln; in Versen).
Widmungsbild dieser Handschrift. Berlin, Kgl. Kupferstich-Kabinett.

Gelais und Theodor de Bèze. Alle drei waren Übersetzer antiker Dichtungen und zugleich Hofdichter. Mellin de St. Gelais war auch Satiriker; er geißelt die Schwächen der ihn umgebenden Gesellschaft und findet seinen Stoff „in den tausend Kleinigkeiten des täglichen Lebens“; überall versteht er ihn von der pikanten Seite zu fassen. Aber sein Spott bezieht sich nur auf die kleinen

Schwächen der Gesellschaft; er hütet sich wohl, einer ernstlichen Opposition das Wort zu reden.

Auch am Hofe von Lyon, wo Margarete von Valois (1492—1549) das Scepter der Schönheit und des Geistes schwang, entwickelte sich die Nachahmung Marots. Die Königin hatte sich in den Geist der Antike vertieft und auch die Ideen der neuen Zeit in sich aufgenommen. Die Gedanken des Humanismus und der Reformation war ihr nicht fremd geblieben; Dichter und Gelehrte fanden bei ihr willkommene Aufnahme und Förderung. Aus den Anregungen dieses geistigen Verkehrs war ihr nach dem Muster des „Dekamerone" von Boccaccio zusammengesetztes Erzählungsbuch „Heptaméron des nouvelles" entstanden, eine Sammlung von 72 Novellen, deren Erzählung auf die Zeit von acht Tagen verteilt wurde. Sie steht sichtlich unter dem Einfluß von Clément Marot; auf ihren Befehl wurde die berühmte Novellensammlung des Boccaccio von Lemasson ins Französische übertragen; darauf faßte sie den Plan, ein ähnliches Buch zu schreiben, und jede Novelle sollte eine „wahrhafte Geschichte" enthalten. Erst in den letzten Jahren ihres Lebens gelangte dieser Plan zur Ausführung; die Art dieser Ausführung aber sichert ihm einen Platz unter den Denkmälern der französischen Litteratur. Es ist eine Sammlung von Erzählungen, tragischen und komischen, in welchen die Liebe die führende Rolle spielt. Wer das Urbild kennt, kann sich auch von dieser Nachahmung eine Vorstellung machen. Die Einleitung ist hier dieselbe wie dort; fünf Herren und fünf Damen reisen



Wappen- und Sinnbild der Margarete von Navarra.
Miniature in einem für die Königin ausgeführten Manuskript: Initiatoire instructive en la religion chrestienne.
Arsenal-Bibl., Paris. (Nach Lacroix.)

nach den Pyrenäen, um dort Bäder zu nehmen, werden aber durch eine Überschwemmung gezwungen, in einem Kloster Zuflucht zu suchen. Hier vertreiben sie sich die Zeit, indem sie alle Nachmittage in wechselnder Reihenfolge eine Liebesgeschichte vortragen. Selbst im Kloster hat sich das Gerücht von diesen Versammlungen verbreitet und die neugierigen Mönche herbeigezogen, die hinter einer dichten Hecke verborgen, in einem Graben auf dem Bauche liegend, andächtig den leichtsinnigen und schlüpfrigen Erzählungen lauschen. Der Hauptgegenstand der Darstellung sind fast ausschließlich „Handlungen, Verwickelungen und Situationen, die aus den leidenschaftlichen Regungen des Herzens und der sinnlichen Triebe, welche die Geschlechter zu einander führen, hervorgegangen sind."



Königin Margarete von Navarra.
Nach einer gleichzeitigen Zeichnung. Paris, Louvre-Museum.

Liebesgeschichten bilden also die Mehrzahl, aber nicht den ausschließlichen Inhalt des „Heptameron"; es fehlen auch nicht Erzählungen, in welchen andere Gebrechen: die Hinterlist, die Dummheit, der schädliche Einfluß der Mönchsorden, sowie die Anschauungen einer neuen Zeit über das Vorrecht der wahren Tugend, die den Lockungen des Wohllebens widersteht, gegeißelt werden. Gleichwohl zieht sich durch das Ganze ein leichtfertiger Ton, und man empfängt einen eigentümlichen Einblick in jene verfeinerte Gesellschaft, aus welcher diese Erzählungen hervorgegangen. Ein tiefer Gehalt von Lebensphilosophie, ein Ansatz zu psychologischer Motivierung, die Milde und Anmut des Urteils, das Maßhalten in Lob und Tadel charakterisiert das „Heptameron"; es fehlt aber auch nicht an Ernst und Ironie, an tragischen Motiven, deren Darstellung das Herz erschüttert. Der Grundton ist ein anmutiger, leichter und geselliger, aber die Gespräche und Gedanken sind immer durchsetzt mit den Äußerungen eines stark erregten religiösen Bewußtseins. Durch diese Gespräche erreichte das „Heptameron" eine große Wirkung auf das französische Geistesleben; es entsprach dem nationalen Charakter und dem Bildungsgang des Volkes, in dessen Geschichte es als ein bedeutsames und eigenartiges Kulturerzeugnis eine hervorragende Stellung eingenommen hat.

Margarete von Navarra hat auch außerdem Gedichte und in ihrem Alter

dramatische Versuche im Genre der alten Moralitäten verfaßt; ihr Ideal ist die sentimentale Liebe. Diejenigen heißen bei ihr vollkommene Liebende, „die in dem Gegenstand ihrer Liebe eine Vollkommenheit suchen, sei es Schönheit, sei es Güte und Anmut, und die ein so erlauchtes und edles Herz besitzen, daß sie nicht ums Leben ihre Zwecke in Niedrigkeit verfolgen, welche von Ehre und Gewissen verworfen werden; denn die Seele, welche geschaffen ist, um zu ihrem höchsten Gut zurückzukehren, ängstigt sich während ihres Daseins auf Erden, um dorthin zu gelangen." Von dieser Idee sind ihre erotischen Gedichte durchdrungen, während ihre Gebete und geistlichen Dichtungen ihre religiösen Überzeugungen und ihre geläuterten Anschauungen vom Christentum wiedergeben.

Margarete hatte auch vielfache Berührungen mit den Dichtern und Gelehrten von Lyon, welche Stadt in der Geschichte des geistigen Lebens jener Zeit durch ihre Beziehungen zu Italien die hervorragendste Stellung eingenommen hat. Eine besondere Bedeutung haben für diesen Entwickelungsprozeß die Frauen; das Verhältnis der beiden Geschlechter erfährt durch die Renaissance eine neue Gestaltung, welche das Weib über die niedrige Stellung emporhebt, die ihm die Theologie vordem angewiesen hatte. Litteratur und geselliges Leben stehen fortan in dauernder Wechselwirkung; man darf deshalb Luise Labé (1526—1566), die schöne Seilerin von Lyon, nicht gerade als eine auffallende Erscheinung betrachten, wenn sie sich auch über die Frauen ihrer Zeit im Geiste weit erhoben haben mochte. Sie bittet ihre Geschlechtsgenossinnen selbst, „den Geist doch ein wenig über Kunkel und Spindel zu erheben, damit sie als würdige Gefährtinnen der Männer dastehen." Sechzehn Jahr alt hat sie in Männerkleidung unter dem Namen Kapitän Loys an der Belagerung von Perpignan teilgenommen; sie verstand verschiedene Sprachen, spielte mehrere Instrumente, dichtete, komponierte ihre Verse und sang sie mit bezaubernder Stimme. Ihre vierundzwanzig Sonette und drei Elegien nennt die Dichterin selbst Jugendbekenntnisse (Jeunesses); ihre Lieder sind der natürliche Ausdruck ihrer Gefühle, sie sind unter dem Einfluß Petrarcas entstanden und atmen ein tiefes Empfinden. Luise Labé hatte die Alten eifrig studiert, und ihr allegorischer Dialog zwischen der Thorheit und der Liebe erinnert sehr oft an diese Vorbilder. Die Liebe und die Thorheit sind in Streit geraten, Amor ist von seiner Gegnerin geblendet worden und erhebt nun darüber Klage im Olymp. Apollo führt seine Sache, Mercur spricht gegen ihn, die Entscheidung wird endlich um siebenmal neun Jahre vertagt, und die Thorheit erhält den Auftrag, bis dahin die Führerin des geblendeten Amor zu bleiben.

Die Idee der Galanterie, der Begriff von Liebe und Ehre, das Festhalten an ritterlichen Sitten und Bräuchen kehrt eben auch in allen Schöpfungen dieses Jahrhunderts wieder, obwohl es nur noch die Form ist, während der Geist des Rittertums längst erloschen war. Franz I. hatte während seiner spanischen Gefangenschaft den berühmten Roman „Amadis de Gaula" gelesen und einen Franzosen d'Herberay des Essarts beauftragt, diesen Roman ins Französische zu übersetzen. Die Wirkung, welche derselbe in Frankreich erlebte, war eine außerordentliche; sie sahen in eine phantastische Welt, die sie mit der Wirklichkeit gern verglichen, und die Tendenz, einem auf Abwege geratenen Geschlecht das reine Bild vollkommenster, edelster Ritterlichkeit zu malen, mußte

den leitenden Kreisen eine willkommene sein. So entstanden zahlreiche Fortsetzungen und Nachahmungen des Amadis-Romans; auch die alten Prosaerzählungen wurden wieder verjüngt. Selbst in die Klöster fand der „Amadis“ Eingang, und wer ihn in jener Zeit hätte tadeln wollen, dem, so berichtet ein zeitgenössischer Schriftsteller, „hätte man ins Gesicht gespuckt“. Das Ritterwesen wurde nun zur Karikatur, die Dichter wurden wieder die Sklaven der Frauen und nahmen poetische Beinamen an; sie schwärmten in einer eingebildeten unglücklichen Liebe und suchten die platonische Philosophie mit dem alten Rittertum in einen künstlichen Einklang zu bringen. Als ihr Ideal galt die Theorie jener Liebe, welche Petrarca in seinen Liedern besungen hat, die sich inmitten sinnlicher Versuchungen zur reinen Anbetung der Geliebten erhebt. Der Streit zwischen der tugendhaften und der sinnlichen Liebe wird von den Dichtern mit allen ihnen zu Gebote stehenden Waffen fortgeführt, aber nur ein einziger erhebt sich über den Ideengehalt seiner Zeit, indem er das ganze Ritterwesen mit der Geißel seiner Satire auflöst und vernichtet.

Es ist dies François Rabelais (1483—1553). In ihm vereinigen sich alle geistigen Elemente jener Zeit. Er war zunächst Franziskanermönch, dann Benediktiner, ferner Weltpriester, Doktor der Arzneikunst, welche er in Lyon und Montpellier ausübte, und starb als Pfarrer in Meudon mit den Worten, die er seinem Gönner, dem Kardinal du Bellay, durch einen Pagen sagen ließ: Dis à Monseigneur, l'état où tu me vois; je m'en vais chercher un grand Peut-Etre. Il est au nid de la pie, dis luy qu'il s'y tienne, et pour toy, tu ne seras jamais qu'un fol. Tire le rideau, la farce est jouée.“

Diese Schöpfung, welcher Rabelais seine Unsterblichkeit verdankt, bestand aus zwei Romanen, „Gargantua“ und „Pentagruel“. In dem ersten wird die Geschichte des Riesen Gargantua sehr ausführlich erzählt; schon hier hat Rabelais Gelegenheit, eine Satire auf die herrschende Erziehungsweise einzuflechten, deren Opfer Gargantua ist. In Paris, wohin er sich, um zu studieren, begiebt, erregt seine Erscheinung unter dem „läppischen, affigen, albernen“ Volke gerechte Sensation; er nimmt die großen Glocken von Notre Dame weg, und nachdem die Pariser diese Probe seiner Kraft gesehen, geben sie ihm den Ponokrates als Erzieher bei, der ihn zu einem an Geiste und Kraft gesunden Manne machen will. Hier nimmt nun Rabelais wieder Veranlassung, die wüste Gelehrsamkeit der Sorbonne zu verspotten und anderseits das Programm seiner neuen Bildungsforderungen aufzustellen. Ehe aber die Erziehung von Gargantua zum Abschluß gelangt ist, ruft ihn ein Brief seines Vaters zurück, um den Angriff eines Feindes, der in sein Land eingefallen, zurückzuschlagen. Auch dies gelingt Gargantua in einer sehr komischen Weise; es gesellt sich ihm ein Mönch zu, der Bruder Jean des Entommeures (Johann von Kloppfleisch), ein junger „Wageherz, rüstig, wacker, wohlgemut, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohlgespalteten Munds, erheblicher Nas', ein derber Horazhetzer, Vigilienbürster und Meßabzeuner: in Summa alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die

mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward.“ Mit diesem Genossen überwindet Gargantua den Feind gänzlich; zum Lohne dafür will er ihn zum Abt von Suilly machen, aber Jean schlägt diese Belohnung aus; er möchte weder der Vogt noch der Vormund anderer Mönche sein: „Denn wie soll ich andere regieren, wenn ich mich selbst nicht regieren kann?“ Auf seine Bitte wird ihm erlaubt, sich ein Kloster nach seinem eigenen Geschmack zu gründen; er erhält zu diesem Zweck das Land Theleme an der Loire und will dort den Orden der Thelemiten gründen, der im Gegensatz zu allen anderen Orden stehen soll. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, höckerige, häßliche, mißschaffene, unreinische, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, desgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläftigen Männer: so ward verfügt, daß man da niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Männer aufnähm'. Item weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen könnten, oder im Sturm, ward dekretiert, daß da kein Weib sein sollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär. Item, weil so Männer als Weiber, einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahre lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib da aufgenommen, wenns ihnen gut deucht, frei und gänzlich wieder heraus marschieren dürften. Item weil die Ordensleut gemeinlich drei Gelübd' thun, nämlich Keuschheit, Armut und Gehorsam: so ward versehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt sein, daß ein jeder reich sei und in Freiheit leben sollt'.“

Eine Überschrift am Portal sollte bezeichnen, wer eintreten dürfe und wer nicht; abgewiesen wurden alle Scheinheilige, Geldgierige, Rechtsverdreher, Volksbedrücker, Wucherer und Geizhälse, eingeladen die Freisinnigen, Schönen und Guten, die edlen Ritter und die feinen Frauen. Der Geist des Rabelais erhebt sich über die Satire zu wahrhaft prophetischem Schwung und zu der Anschauung, welche erst spätere Zeiten von einer Vernunftreligion begründet haben, indem er alle Menschen aufruft, in das neue Kloster seines Freundes einzutreten:

„Hie kommt her, die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkünd't;
Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspünd't.
Hie den Glauben weckt und zünd't!
Alsbald verschwind't, wenn ihr schreibt und sprecht,
Was sich verschwor'n wider Gottes Recht!“

Die ganze Weltanschauung des Rabelais spricht sich in dieser Schöpfung aus, die ein Gegenbild zum Klosterzwang, zu der mönchischen Abgeschlossenheit und zu den theologischen Erziehungsformen aufstellt.

Auch sein „Pentagruel“ beginnt mit der komischen Geburtsgeschichte des Helden; der Roman ist dem zuerst geschilderten im Grunde genommen vorangegangen. Die Heimat Pentagruels ist die Stadt der Amauroten im Lande Utopien; auch er wird als Jüngling auf die französischen Hochschulen geschickt, und in die Darstellung seiner Abenteuer verwebt Rabelais sehr geschickt die

eigenen Erlebnisse; erst später schließt sich ihm ein vielgereister Mann, Panurg, an, eine Gestalt, in die Rabelais viele Züge seiner eigenen Persönlichkeit hineingelegt hat, der den Helden fortan ebenso begleitet, wie Jean Klopffleisch den



François Rabelais.

Faksimile des Kupferstiches von M. Lasne.

Gargantua. Er ist reich an Schnurren, Späßen, aber auch an schamlosen und gemeinen Anschlägen. Von diesen erzählt er die meisten selbst; dabei verübt er Streiche, in welche der Dichter seine Satiren auf die geistliche Beredsamkeit,

auf die scholastischen Disputationen, auf die Umtriebe der Klerisei einflicht. Am schlimmsten kommen die Hierarchie und das Papsttum weg, aber auch die Politik, die Staatswirtschaft, das Gelehrtenwesen, der scholastische Hochmut wird gegeißelt. Auf seinen Wanderungen war er auch ins Land der Philosophen gelangt; aus diesem erzählt Panurg: „Ich sah ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen; andere pflügten mit drei Joch Füchsen den Ufersand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuschen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus; andere zogen Wasser aus Pumex oder Bimsstein, wie ihrs nennt, indem sie ihn ein' gute Weil' in einem marmornen Mörsel stießen und seine Substanz veränderten; andere schoren Esel und erzielten gute Wolle damit; andere lasen Trauben von Dornen und Feigen von Disteln; andere molken die Ziegenböck' und fingen's in ein Haarsieb auf zu gutem Ersprieß der Hauswirtschaft; andere wuschen Eselsköpf' und hatten die Seife umsonst dabei; andere pirschten den Wind mit Netzen; andere machten große Dinge aus nichts und wieder die größten Dinge zu nichts; andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flohsprüng' aus und beteuerten mir, daß dies Geschäft zum Regiment der Königreiche, Kriegführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nötig sei."

Nach dieser glücklichen Verspottung der scholastischen Schulphilosophie erzählt Panurg, was er während einer kurzen Wanderung durch die Unterwelt dort erlebt. In dieser Unterwelt sind die hervorragendsten Gestalten der Geschichte und Sage zu entwürdigendem Rollenwechsel verurteilt: Alexander der Große ist ein Schuhflicker geworden, Fabius Cunctator muß Paternoster aufeinander reiben, König Artus und die Ritter seiner Tafelrunde dienen als Matrosen auf den Flüssen der Hölle, Nero ist ein Jongleur, Gottfried von Bouillon ein Rosenkranzverkäufer, Papst Julius II. ein Pastetenhändler; dagegen ist Diogenes in Purpur gekleidet und trägt ein Scepter in der Hand, mit dem er Alexander den Großen durchprügelt, weil dieser seine Schuhe schlecht geflickt hat, Epictet ist ein französischer Modeherr, den der König Cyrus um einen Pfennig zum Essen bittet. Das falsche Heroentum wird gründlich verhöhnt in dem Kronenräuber Anarch, der mit einem alten Hökerweib vermählt ist.

Es ist ein und derselbe Geist, der beide Romane belebt; auch der Gang der Handlung und die erzählten Thatsachen sind in beiden fast gleich: die Geburt, Kindheit und Erziehung eines jungen Riesen, der Krieg mit den Feinden, und zum Schluß die allgemeine Festfreude. Jeder Roman hat eine bestimmte humoristische Figur, welcher der Dichter seine satirischen Ausfälle gegen alle Schäden der Zeit in den Mund legt. Was der Bruder Jean für Gargantua, das ist Panurg für Pentagruel. Man hat vielfach nach den Quellen des Rabelais und nach der Tendenz seines Werkes geforscht; während man von den ersteren eigentlich nichts als die schwachen Andeutungen der Volkssage gefunden, hat man die letztere weit überschätzt und auf Dinge und Verhältnisse ausgedehnt, an welche Rabelais kaum gedacht hat. Seine Absicht ging einfach dahin, alle Schäden, Laster und Thorheiten seiner Zeit im Hohlspiegel der Satire aufzufangen; er kennt ja die Verderbnis der Kirche aus eigener Anschauung, er kennt auch den scholastischen Formelkram der Gelehrten, er hat alle Mißstände des öffentlichen Lebens aus

genauer Erfahrung kennen gelernt. Er selbst ist von der neuen Bildung der Zeit tief und innig durchdrungen, und aus diesem Bestreben geht seine Satire gegen die alte Zeit hervor, deren Gegensatz eben jene Erneuerung des Bildungsideals ist, für welches Rabelais innig begeistert war. Rabelais vernichtet die phantastische Romantik des Ritterideals und löst sie durch seine Satire auf; er ist von antiker Bildung durchdrungen, er ist voll Witz, Laune und Phantasie; indem er die Sprache des Volkes aufgenommen, spricht er auch zum Herzen des Volkes. Die Zote ist ihm nur ein Mittel, um ideale Zwecke zu erreichen. Obwohl er antike Vorbilder, namentlich den Lukian und auch neuere Muster vielfach nachahmt, ist er doch in seiner ganzen Erscheinung und in seiner Satire durchaus originell. Im Hinblick auf die Bedeutung dieser Satire darf man ihn wohl neben Aristoteles stellen, wenn er auch dessen Bedeutung als Dichter nicht erreicht hat. Kein anderer französischer Autor ist so viel erklärt worden wie Rabelais; durch seine scharfe Satire, durch den Geist und die Sprache seiner Romane, durch die Freiheit seiner Lebensanschauung hat er auf die Folgezeit mächtig eingewirkt, und von ihm hat die französische Litteratur vielleicht den ersten wirksamen Anstoß zu ihrer fernern Entwickelung erhalten.

Rabelais stand in seiner Zeit vereinzelt da; aber von dem Geiste, der seine Satire erfüllte, ist doch auch auf einzelne seiner Zeitgenossen etwas übergegangen. Das Streben, mit den alten Traditionen zu brechen und eine neue nationale Litteratur zu begründen, macht sich allerwegen geltend; der Eindruck aber, welchen die Kenntnis des klassischen Altertums auf jene Zeit hervorbringt, ist ein zu mächtiger, als daß sie sich demselben nicht hätte gänzlich unterordnen müssen. So kommt sie trotz aller ernsten und gut gemeinten Versuche doch nicht über eine sklavische Nachahmung der Antike hinaus. Selbst der Schriftsteller, der zuerst den Kampf für die neue Litteratur eröffnete, **Joachim du Bellay** (1524—1560), steht ganz im Banne der Antike. In seiner „Illustration de la langue françoise“ bahnt er aber eine Reform der französischen Poesie an; er verhöhnt die altfranzösische Romantik und die zu seiner Zeit moderne höfische Poesie; er fordert die Jugend seines Volkes auf, sich in den Geist des Altertums zu versetzen und denselben in ihr eigen Fleisch und Blut umzuwandeln. Vor allem sollte sie das nationale Idiom zu einer geeigneten Litteratursprache ausbilden; er hält ihnen das Beispiel Ciceros entgegen, der seine Sprache gegen die verteidigt hatte, welche ihr die griechische vorzuziehen geneigt waren. Er empfiehlt ihnen, ihre Kraft nicht an abgelebte Stoffe zu verwenden, sondern sich in das Leben und die sie umgebende Natur zu vertiefen, den Menschen selbst zum Mittelpunkt ihres Interesses und ihrer dichterischen Arbeit zu machen. Er empfiehlt also das Studium der Antike, um der französischen Poesie einen tiefern Inhalt und eine höhere Form zu geben. Mit strenger Kritik greift er die Dichter seiner Zeit an, ihren Leichtsinn, ihre Trägheit, ihren Hang zum Wohlleben, ja er geht so weit, die Errichtung eines litterarischen Aeropags zu wünschen, der über alle dichterischen Leistungen in oberster Instanz entscheiden sollte. Sein Programm fand lebhaften Anklang unter den jungen Dichtern; die Schar von

Die Herrschaft des absoluten Königtums drückt aber dieser Epoche noch den Stempel ihres eigenen Geistes auf. Die Kammerdiener sind auch die Hofdichter oder Hofnarren; sie stammen alle aus dem burgundischen Kreise, der seit Ludwig XII. das Organ aller höfischen Anschauungen ist. Als der älteste dieses Dichterkreises tritt Jean Mechino auf; seine „Fürstengrille" gilt bis in die Hälfte des 16. Jahrhunderts als ein Dichterwerk ersten Ranges. Es ist eine Vision über die vier Grundtugenden; der Autor liest das ihm von der Vernunft dargereichte Buch „Selbsterkenntnis" durch die Brillengläser „Klugheit" und „Gerechtigkeit", welche durch das Gestell „Stärke" und den Nagel „Mäßigung" miteinander verbunden sind. Die Allegorie kommt auch in den Dichtungen seiner Zeitgenossen, gleichviel, ob sie Burgunder oder Pariser sind, oder aus der Normandie stammen, zu ihrem vollen Rechte. Es verlohnt sich nicht, die Schöpfungen dieser Dichter im einzelnen zu analysieren, da sie alle von derselben Geistesstimmung ausgehen und denselben Gedankenkreis umfassen.

Von wirklicher Bedeutung sind nur die Hofdichter aus der Schule von Clément Marot, bei welchem die Rhetorik zu gunsten der wirklichen Poesie zurücktritt. Ihre Reihe beginnt mit Jean Marot, der Kammerdiener Ludwigs XII. war. Aber eine wirkliche Bedeutung hat erst sein Sohn Clément Marot (1495—1544); er repräsentiert am besten die gute Gesellschaft der Renaissance, in der die Allegorie, die Ekloge und das Epigramm an Stelle der alten Balladen, Allegorien und Lais getreten, deren Dichter Ovid, Virgil, Horaz und Martial waren. In seiner Jugend schrieb Clément Marot für die Bazoche, dann war er Mitglied der „Enfans Sans Soucy", später Page bei Margarete von Valois. Nach mancherlei Abenteuern und Wandlungen setzte er sich in Gent fest, um dort eine Übersetzung der Psalmen zu vollenden. Damit war eine große Wandlung in seinem Leben eingetreten. In der Widmungsepistel dieser französischen Psalmen an den König erhebt er die göttliche Inspiration des königlichen Sängers David über die weltliche Begeisterung der Dichter wie Horaz. Sein Versuch hatte großen Erfolg; Marot kehrte wieder in die Heimat zurück und machte seinen Frieden mit der katholischen Kirche. Aber auch hier hielt er es nicht lange aus, und er mußte von neuem den Wanderstab ergreifen. Marot war Hofdichter und Gelegenheitspoet; seine Sonette und Epigramme, seine Chansons und Satiren, seine Briefe und Sinngedichte bilden den besten Teil seiner Schöpfungen. Alle seine persönlichen Beziehungen zu Fürsten und Fürstinnen, zu Beamten und Gelehrten, zu Dichtern und Künstlern werden in Episteln und Epigrammen behandelt; auch seine Übersetzungen der Eklogen Virgils und der Metamorphosen Ovids sind von großer Bedeutung für die künftige Entwickelung der französischen Poesie gewesen. Es ist unzweifelhaft, daß Marot von dem Vorgänger Villon, dessen Gedichte er auch herausgegeben, beeinflußt ist; nur daß er unter der Einwirkung des Hoflebens eine größere Feinheit, das Maßhalten und eine vornehmere Gesinnung sich aneignete. Er hat zwar der Poesie keine neuen Bahnen eröffnet, aber durch seine einfache und schlichte Darstellung, durch seine ungezwungene und gebildete Sprache ist er ein Muster für seine Nachfolger geworden. Der „style marotique" hat in der französischen Litteratur der Folgezeit noch mächtig nachgewirkt. Ja, Clément Marot ist der

einzige Dichter des 16. Jahrhunderts, der sich in der Gunst des französischen Volkes bis in die neue Zeit erhalten hat.

Daß das unmittelbar auf ihn folgende Geschlecht den Dichter nachzuahmen suchte, ist mehr als begreiflich. Von diesen jüngeren Nachahmern verdienen aber nur wenige genannt zu werden, wie Roger Bontemps, Mellin de St.

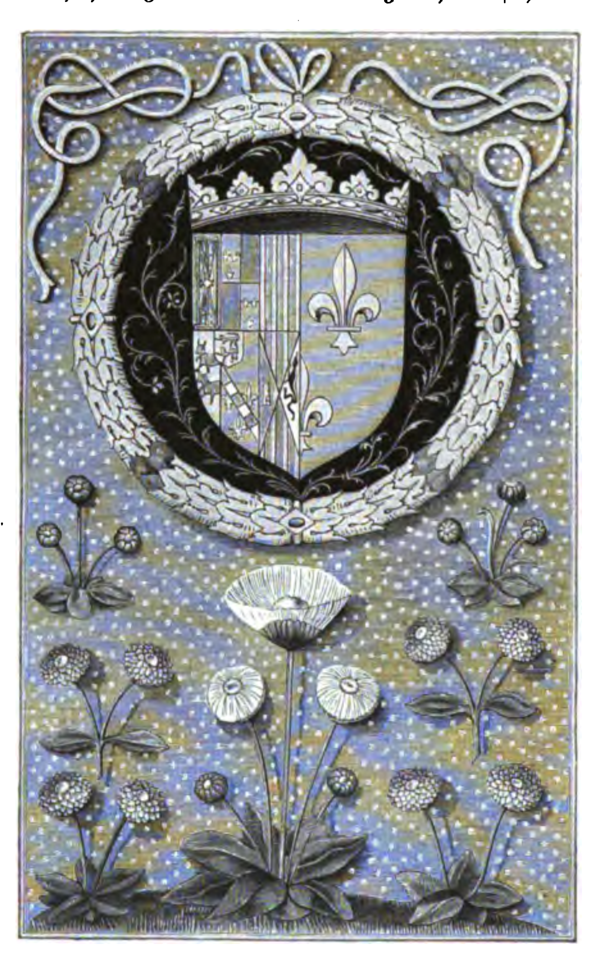


Herzog Philipp der Gute von Burgund empfängt von
Grace de la Vigne dessen „le Romantz des Oiseaulx“ (Roman von den Vögeln; in Versen).
Widmungsbild dieser Handschrift. Berlin, Kgl. Kupferstich-Kabinett.

Gelais und Theodor de Bèze. Alle drei waren Übersetzer antiker Dichtungen und zugleich Hofdichter. Mellin de St. Gelais war auch Satiriker; er geißelt die Schwächen der ihn umgebenden Gesellschaft und findet seinen Stoff „in den tausend Kleinigkeiten des täglichen Lebens“; überall versteht er ihn von der pikanten Seite zu fassen. Aber sein Spott bezieht sich nur auf die kleinen

Schwächen der Gesellschaft; er hütet sich wohl, einer ernstlichen Opposition das Wort zu reden.

Auch am Hofe von Lyon, wo Margarete von Valois (1492—1549) das Scepter der Schönheit und des Geistes schwang, entwickelte sich die Nachahmung Marots. Die Königin hatte sich in den Geist der Antike vertieft und auch die Ideen der neuen Zeit in sich aufgenommen. Die Gedanken des Humanismus und der Reformation war ihr nicht fremd geblieben; Dichter und Gelehrte fanden bei ihr willkommene Aufnahme und Förderung. Aus den Anregungen dieses geistigen Verkehrs war ihr nach dem Muster des „Dekamerone“ von Boccaccio zusammengesetztes Erzählungsbuch „Heptaméron des nouvelles“ entstanden, eine Sammlung von 72 Novellen, deren Erzählung auf die Zeit von acht Tagen verteilt wurde. Sie steht sichtlich unter dem Einfluß von Clément Marot; auf ihren Befehl wurde die berühmte Novellensammlung des Boccaccio von Lemasson ins Französische übertragen; darauf faßte sie den Plan, ein ähnliches Buch zu schreiben, und jede Novelle sollte eine „wahrhafte Geschichte“ enthalten. Erst in den letzten Jahren ihres Lebens gelangte dieser Plan zur Ausführung; die Art dieser Ausführung aber sichert ihm einen Platz unter den Denkmälern der französischen Litteratur. Es ist eine Sammlung von Erzählungen, tragischen und komischen, in welchen die Liebe die führende Rolle spielt. Wer das Urbild kennt, kann sich auch von dieser Nachahmung eine Vorstellung machen. Die Einleitung ist hier dieselbe wie dort; fünf Herren und fünf Damen reisen



Wappen- und Sinnbild der Margarete von Navarra.
Miniature in einem für die Königin ausgeführten Manuskript: Initiatoire instructive en la religion chrestienne.
Arsenal-Bibl., Paris. (Nach Lacroix.)

nach den Pyrenäen, um dort Bäder zu nehmen, werden aber durch eine Überschwemmung gezwungen, in einem Kloster Zuflucht zu suchen. Hier vertreiben sie sich die Zeit, indem sie alle Nachmittage in wechselnder Reihenfolge eine Liebesgeschichte vortragen. Selbst im Kloster hat sich das Gerücht von diesen Versammlungen verbreitet und die neugierigen Mönche herbeigezogen, die hinter einer dichten Hecke verborgen, in einem Graben auf dem Bauche liegend, andächtig den leichtsinnigen und schlüpfrigen Erzählungen lauschen. Der Hauptgegenstand der Darstellung sind fast ausschließlich „Handlungen, Verwickelungen und Situationen, die aus den leidenschaftlichen Regungen des Herzens und der sinnlichen Triebe, welche die Geschlechter zu einander führen, hervorgegangen sind."



Königin Margarete von Navarra.
Nach einer gleichzeitigen Zeichnung. Paris, Louvre-Museum.

Liebesgeschichten bilden also die Mehrzahl, aber nicht den ausschließlichen Inhalt des „Heptameron"; es fehlen auch nicht Erzählungen, in welchen andere Gebrechen: die Hinterlist, die Dummheit, der schädliche Einfluß der Mönchsorden, sowie die Anschauungen einer neuen Zeit über das Vorrecht der wahren Tugend, die den Lockungen des Wohllebens widersteht, gegeißelt werden. Gleichwohl zieht sich durch das Ganze ein leichtfertiger Ton, und man empfängt einen eigentümlichen Einblick in jene verfeinerte Gesellschaft, aus welcher diese Erzählungen hervorgegangen. Ein tiefer Gehalt von Lebensphilosophie, ein Ansatz zu psychologischer Motivierung, die Milde und Anmut des Urteils, das Maßhalten in Lob und Tadel charakterisiert das „Heptameron"; es fehlt aber auch nicht an Ernst und Ironie, an tragischen Motiven, deren Darstellung das Herz erschüttert. Der Grundton ist ein anmutiger, leichter und geselliger, aber die Gespräche und Gedanken sind immer durchsetzt mit den Äußerungen eines stark erregten religiösen Bewußtseins. Durch diese Gespräche erreichte das „Heptameron" eine große Wirkung auf das französische Geistesleben; es entsprach dem nationalen Charakter und dem Bildungsgang des Volkes, in dessen Geschichte es als ein bedeutsames und eigenartiges Kulturerzeugnis eine hervorragende Stellung eingenommen hat.

Margarete von Navarra hat auch außerdem Gedichte und in ihrem Alter

dramatische Versuche im Genre der alten Moralitäten verfaßt; ihr Ideal ist die sentimentale Liebe. Diejenigen heißen bei ihr vollkommene Liebende, „die in dem Gegenstand ihrer Liebe eine Vollkommenheit suchen, sei es Schönheit, sei es Güte und Anmut, und die ein so erlauchtes und edles Herz besitzen, daß sie nicht ums Leben ihre Zwecke in Niedrigkeit verfolgen, welche von Ehre und Gewissen verworfen werden; denn die Seele, welche geschaffen ist, um zu ihrem höchsten Gut zurückzukehren, ängstigt sich während ihres Daseins auf Erden, um dorthin zu gelangen.“ Von dieser Idee sind ihre erotischen Gedichte durchdrungen, während ihre Gebete und geistlichen Dichtungen ihre religiösen Überzeugungen und ihre geläuterten Anschauungen vom Christentum wiedergeben.

Margarete hatte auch vielfache Berührungen mit den Dichtern und Gelehrten von Lyon, welche Stadt in der Geschichte des geistigen Lebens jener Zeit durch ihre Beziehungen zu Italien die hervorragendste Stellung eingenommen hat. Eine besondere Bedeutung haben für diesen Entwickelungsprozeß die Frauen; das Verhältnis der beiden Geschlechter erfährt durch die Renaissance eine neue Gestaltung, welche das Weib über die niedrige Stellung emporhebt, die ihm die Theologie vordem angewiesen hatte. Litteratur und geselliges Leben stehen fortan in dauernder Wechselwirkung; man darf deshalb Luise Labé (1526—1566), die schöne Seilerin von Lyon, nicht gerade als eine auffallende Erscheinung betrachten, wenn sie sich auch über die Frauen ihrer Zeit im Geiste weit erhoben haben mochte. Sie bittet ihre Geschlechtsgenossinnen selbst, „den Geist doch ein wenig über Kunkel und Spindel zu erheben, damit sie als würdige Gefährtinnen der Männer dastehen.“ Sechzehn Jahr alt hat sie in Männerkleidung unter dem Namen Kapitän Loys an der Belagerung von Perpignan teilgenommen; sie verstand verschiedene Sprachen, spielte mehrere Instrumente, dichtete, komponierte ihre Verse und sang sie mit bezaubernder Stimme. Ihre vierundzwanzig Sonette und drei Elegien nennt die Dichterin selbst Jugendbekenntnisse (Jeunesses); ihre Lieder sind der natürliche Ausdruck ihrer Gefühle, sie sind unter dem Einfluß Petrarcas entstanden und atmen ein tiefes Empfinden. Luise Labé hatte die Alten eifrig studiert, und ihr allegorischer Dialog zwischen der Thorheit und der Liebe erinnert sehr oft an diese Vorbilder. Die Liebe und die Thorheit sind in Streit geraten, Amor ist von seiner Gegnerin geblendet worden und erhebt nun darüber Klage im Olymp. Apollo führt seine Sache, Mercur spricht gegen ihn, die Entscheidung wird endlich um siebenmal neun Jahre vertagt, und die Thorheit erhält den Auftrag, bis dahin die Führerin des geblendeten Amor zu bleiben.

Die Idee der Galanterie, der Begriff von Liebe und Ehre, das Festhalten an ritterlichen Sitten und Bräuchen kehrt eben auch in allen Schöpfungen dieses Jahrhunderts wieder, obwohl es nur noch die Form ist, während der Geist des Rittertums längst erloschen war. Franz I. hatte während seiner spanischen Gefangenschaft den berühmten Roman „Amadis de Gaula“ gelesen und einen Franzosen d'Herberay des Essarts beauftragt, diesen Roman ins Französische zu übersetzen. Die Wirkung, welche derselbe in Frankreich erlebte, war eine außerordentliche; sie sahen in eine phantastische Welt, die sie mit der Wirklichkeit gern verglichen, und die Tendenz, einem auf Abwege geratenen Geschlecht das reine Bild vollkommenster, edelster Ritterlichkeit zu malen, mußte

den leitenden Kreisen eine willkommene sein. So entstanden zahlreiche Fortsetzungen und Nachahmungen des Amadis-Romans; auch die alten Prosaerzählungen wurden wieder verjüngt. Selbst in die Klöster fand der „Amadis“ Eingang, und wer ihn in jener Zeit hätte tadeln wollen, dem, so berichtet ein zeitgenössischer Schriftsteller, „hätte man ins Gesicht gespuckt“. Das Ritterwesen wurde nun zur Karikatur, die Dichter wurden wieder die Sklaven der Frauen und nahmen poetische Beinamen an; sie schwärmten in einer eingebildeten unglücklichen Liebe und suchten die platonische Philosophie mit dem alten Rittertum in einen künstlichen Einklang zu bringen. Als ihr Ideal galt die Theorie jener Liebe, welche Petrarca in seinen Liedern besungen hat, die sich inmitten sinnlicher Versuchungen zur reinen Anbetung der Geliebten erhebt. Der Streit zwischen der tugendhaften und der sinnlichen Liebe wird von den Dichtern mit allen ihnen zu Gebote stehenden Waffen fortgeführt, aber nur ein einziger erhebt sich über den Ideengehalt seiner Zeit, indem er das ganze Ritterwesen mit der Geißel seiner Satire auflöst und vernichtet.

Es ist dies François Rabelais (1483—1553). In ihm vereinigen sich alle geistigen Elemente jener Zeit. Er war zunächst Franziskanermönch, dann Benediktiner, ferner Weltpriester, Doktor der Arzneikunst, welche er in Lyon und Montpellier ausübte, und starb als Pfarrer in Meudon mit den Worten, die er seinem Gönner, dem Kardinal du Bellay, durch einen Pagen sagen ließ: Dis à Monseigneur, l'état où tu me vois; je m'en vais chercher un grand Peut-Etre. Il est au nid de la pie, dis luy qu'il s'y tienne, et pour toy, tu ne seras jamais qu'un fol. Tire le rideau, la farce est jouée.“

Diese Schöpfung, welcher Rabelais seine Unsterblichkeit verdankt, bestand aus zwei Romanen, „Gargantua“ und „Pentagruel“. In dem ersten wird die Geschichte des Riesen Gargantua sehr ausführlich erzählt; schon hier hat Rabelais Gelegenheit, eine Satire auf die herrschende Erziehungsweise einzuflechten, deren Opfer Gargantua ist. In Paris, wohin er sich, um zu studieren, begiebt, erregt seine Erscheinung unter dem „läppischen, affigen, albernen“ Volke gerechte Sensation; er nimmt die großen Glocken von Notre Dame weg, und nachdem die Pariser diese Probe seiner Kraft gesehen, geben sie ihm den Ponokrates als Erzieher bei, der ihn zu einem an Geiste und Kraft gesunden Manne machen will. Hier nimmt nun Rabelais wieder Veranlassung, die wüste Gelehrsamkeit der Sorbonne zu verspotten und anderseits das Programm seiner neuen Bildungsforderungen aufzustellen. Ehe aber die Erziehung von Gargantua zum Abschluß gelangt ist, ruft ihn ein Brief seines Vaters zurück, um den Angriff eines Feindes, der in sein Land eingefallen, zurückzuschlagen. Auch dies gelingt Gargantua in einer sehr komischen Weise; es gesellt sich ihm ein Mönch zu, der Bruder Jean des Entommeures (Johann von Klopffleisch), ein junger „Wageherz, rüstig, wacker, wohlgemut, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohlgespalteten Munds, erheblicher Nas', ein derber Horazhetzer, Vigilienbürster und Meßabzeuner: in Summa alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die

mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward." Mit diesem Genossen überwindet Gargantua den Feind gänzlich; zum Lohne dafür will er ihn zum Abt von Suilly machen, aber Jean schlägt diese Belohnung aus; er möchte weder der Vogt noch der Vormund anderer Mönche sein: „Denn wie soll ich andere regieren, wenn ich mich selbst nicht regieren kann?" Auf seine Bitte wird ihm erlaubt, sich ein Kloster nach seinem eigenen Geschmack zu gründen; er erhält zu diesem Zweck das Land Theleme an der Loire und will dort den Orden der Thelemiten gründen, der im Gegensatz zu allen anderen Orden stehen soll. „Weil man derzeit niemand ins Kloster stieß als blinde, lahme, höckerige, häßliche, mißschaffene, unreinische, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, desgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläſtigen Männer: so ward verfügt, daß man da niemand als schöne, wohlgestaltete und wohlgeartete Männer aufnähm'. Item weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen könnten, oder im Sturm, ward dekretiert, daß da kein Weib sein sollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär. Item, weil so Männer als Weiber, einmal ins Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahre lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib da aufgenommen, wenns ihnen gut deucht, frei und gänzlich wieder heraus marschieren dürften. Item weil die Ordensleut gemeinlich drei Gelübd' thun, nämlich Keuschheit, Armut und Gehorsam: so ward versehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt sein, daß ein jeder reich sei und in Freiheit leben sollt'."

Eine Überschrift am Portal sollte bezeichnen, wer eintreten dürfe und wer nicht; abgewiesen wurden alle Scheinheilige, Geldgierige, Rechtsverdreher, Volksbedrücker, Wucherer und Geizhälse, eingeladen die Freisinnigen, Schönen und Guten, die edlen Ritter und die feinen Frauen. Der Geist des Rabelais erhebt sich über die Satire zu wahrhaft prophetischem Schwung und zu der Anschauung, welche erst spätere Zeiten von einer Vernunftreligion begründet haben, indem er alle Menschen aufruft, in das neue Kloster seines Freundes einzutreten:

„Hie kommt her, die ihr des Herren Wort
Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkünd't;
Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspünd't.
Hie den Glauben weckt und zünd't!
Alsbald verschwind't, wenn ihr schreibt und sprecht,
Was sich verschwor'n wider Gottes Recht!"

Die ganze Weltanschauung des Rabelais spricht sich in dieser Schöpfung aus, die ein Gegenbild zum Klosterzwang, zu der mönchischen Abgeschlossenheit und zu den theologischen Erziehungsformen aufstellt.

Auch sein „Pentagruel" beginnt mit der komischen Geburtsgeschichte des Helden; der Roman ist dem zuerst geschilderten im Grunde genommen vorangegangen. Die Heimat Pentagruels ist die Stadt der Amauroten im Lande Utopien; auch er wird als Jüngling auf die französischen Hochschulen geschickt, und in die Darstellung seiner Abenteuer verwebt Rabelais sehr geschickt die

eigenen Erlebnisse; erst später schließt sich ihm ein vielgereister Mann, Panurg, an, eine Gestalt, in die Rabelais viele Züge seiner eigenen Persönlichkeit hineingelegt hat, der den Helden fortan ebenso begleitet, wie Jean Klopffleisch den



François Rabelais.

Faksimile des Kupferstiches von M. Lasne.

Gargantua. Er ist reich an Schnurren, Späßen, aber auch an schamlosen und gemeinen Anschlägen. Von diesen erzählt er die meisten selbst; dabei verübt er Streiche, in welche der Dichter seine Satiren auf die geistliche Beredsamkeit,

auf die scholastischen Disputationen, auf die Umtriebe der Klerisei endlich. Am schlimmsten kommen die Hierarchie und das Papsttum weg, aber auch die Politik, die Staatswirtschaft, das Gelehrtenwesen, der scholastische Hochmut wird gegeißelt. Auf seinen Wanderungen war er auch ins Land der Philosophen gelangt; aus diesem erzählt Panurg: „Ich sah ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen; andere pflügten mit drei Joch Füchsen den Ufersand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuschen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus; andere zogen Wasser aus Pumex oder Bimsstein, wie ihrs nennt, indem sie ihn ein' gute Weil' in einem marmornen Mörsel stießen und seine Substanz veränderten; andere schoren Esel und erzielten gute Wolle damit; andere lasen Trauben von Dornen und Feigen von Disteln; andere molken die Ziegenböck' und fingen's in ein Haarsieb auf zu gutem Ersprieß der Hauswirtschaft; andere wuschen Eselsköpf' und hatten die Seife umsonst dabei; andere pirschten den Wind mit Netzen; andere machten große Dinge aus nichts und wieder die größten Dinge zu nichts; andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flohsprüng' aus und beteuerten mir, daß dies Geschäft zum Regiment der Königreiche, Kriegführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nötig sei."

Nach dieser glücklichen Verspottung der scholastischen Schulphilosophie erzählt Panurg, was er während einer kurzen Wanderung durch die Unterwelt dort erlebt. In dieser Unterwelt sind die hervorragendsten Gestalten der Geschichte und Sage zu entwürdigendem Rollenwechsel verurteilt: Alexander der Große ist ein Schuhflicker geworden, Fabius Cunctator muß Paternoster aufeinander reiben, König Artus und die Ritter seiner Tafelrunde dienen als Matrosen auf den Flüssen der Hölle, Nero ist ein Jongleur, Gottfried von Bouillon ein Rosenkranzverkäufer, Papst Julius II. ein Pastetenhändler; dagegen ist Diogenes in Purpur gekleidet und trägt ein Scepter in der Hand, mit dem er Alexander den Großen durchprügelt, weil dieser seine Schuhe schlecht geflickt hat, Epictet ist ein französischer Modeherr, den der König Cyrus um einen Pfennig zum Essen bittet. Das falsche Heroentum wird gründlich verhöhnt in dem Kronenräuber Anarch, der mit einem alten Hökerweib vermählt ist.

Es ist ein und derselbe Geist, der beide Romane belebt; auch der Gang der Handlung und die erzählten Thatsachen sind in beiden fast gleich: die Geburt, Kindheit und Erziehung eines jungen Riesen, der Krieg mit den Feinden, und zum Schluß die allgemeine Festfreude. Jeder Roman hat eine bestimmte humoristische Figur, welcher der Dichter seine satirischen Ausfälle gegen alle Schäden der Zeit in den Mund legt. Was der Bruder Jean für Gargantua, das ist Panurg für Pentagruel. Man hat vielfach nach den Quellen des Rabelais und nach der Tendenz seines Werkes geforscht; während man von den ersteren eigentlich nichts als die schwachen Andeutungen der Volkssage gefunden, hat man die letztere weit überschätzt und auf Dinge und Verhältnisse ausgedehnt, an welche Rabelais kaum gedacht hat. Seine Absicht ging einfach dahin, alle Schäden, Laster und Thorheiten seiner Zeit im Hohlspiegel der Satire aufzufangen; er kennt ja die Verderbnis der Kirche aus eigener Anschauung, er kennt auch den scholastischen Formelkram der Gelehrten, er hat alle Mißstände des öffentlichen Lebens aus

genauer Erfahrung kennen gelernt. Er selbst ist von der neuen Bildung der Zeit tief und innig durchdrungen, und aus diesem Bestreben geht seine Satire gegen die alte Zeit hervor, deren Gegensatz eben jene Erneuerung des Bildungsideals ist, für welches Rabelais innig begeistert war. Rabelais vernichtet die phantastische Romantik des Ritterideals und löst sie durch seine Satire auf; er ist von antiker Bildung durchdrungen, er ist voll Witz, Laune und Phantasie; indem er die Sprache des Volkes aufgenommen, spricht er auch zum Herzen des Volkes. Die Zote ist ihm nur ein Mittel, um ideale Zwecke zu erreichen. Obwohl er antike Vorbilder, namentlich den Lukian und auch neuere Muster vielfach nachahmt, ist er doch in seiner ganzen Erscheinung und in seiner Satire durchaus originell. Im Hinblick auf die Bedeutung dieser Satire darf man ihn wohl neben Aristoteles stellen, wenn er auch dessen Bedeutung als Dichter nicht erreicht hat. Kein anderer französischer Autor ist so viel erklärt worden wie Rabelais; durch seine scharfe Satire, durch den Geist und die Sprache seiner Romane, durch die Freiheit seiner Lebensanschauung hat er auf die Folgezeit mächtig eingewirkt, und von ihm hat die französische Litteratur vielleicht den ersten wirksamen Anstoß zu ihrer fernern Entwickelung erhalten.

Rabelais stand in seiner Zeit vereinzelt da; aber von dem Geiste, der seine Satire erfüllte, ist doch auch auf einzelne seiner Zeitgenossen etwas übergegangen. Das Streben, mit den alten Traditionen zu brechen und eine neue nationale Litteratur zu begründen, macht sich allerwegen geltend; der Eindruck aber, welchen die Kenntnis des klassischen Altertums auf jene Zeit hervorbringt, ist ein zu mächtiger, als daß sie sich demselben nicht hätte gänzlich unterordnen müssen. So kommt sie trotz aller ernsten und gut gemeinten Versuche doch nicht über eine sklavische Nachahmung der Antike hinaus. Selbst der Schriftsteller, der zuerst den Kampf für die neue Litteratur eröffnete, Joachim du Bellay (1524—1560), steht ganz im Banne der Antike. In seiner „Illustration de la langue françoise“ bahnt er aber eine Reform der französischen Poesie an; er verhöhnt die altfranzösische Romantik und die zu seiner Zeit moderne höfische Poesie; er fordert die Jugend seines Volkes auf, sich in den Geist des Altertums zu versetzen und denselben in ihr eigen Fleisch und Blut umzuwandeln. Vor allem sollte sie das nationale Idiom zu einer geeigneten Litteratursprache ausbilden; er hält ihnen das Beispiel Ciceros entgegen, der seine Sprache gegen die verteidigt hatte, welche ihr die griechische vorzuziehen geneigt waren. Er empfiehlt ihnen, ihre Kraft nicht an abgelebte Stoffe zu verwenden, sondern sich in das Leben und die sie umgebende Natur zu vertiefen, den Menschen selbst zum Mittelpunkt ihres Interesses und ihrer dichterischen Arbeit zu machen. Er empfiehlt also das Studium der Antike, um der französischen Poesie einen tiefern Inhalt und eine höhere Form zu geben. Mit strenger Kritik greift er die Dichter seiner Zeit an, ihren Leichtsinn, ihre Trägheit, ihren Hang zum Wohlleben, ja er geht so weit, die Errichtung eines litterarischen Aeropags zu wünschen, der über alle dichterischen Leistungen in oberster Instanz entscheiden sollte. Sein Programm fand lebhaften Anklang unter den jungen Dichtern; die Schar von

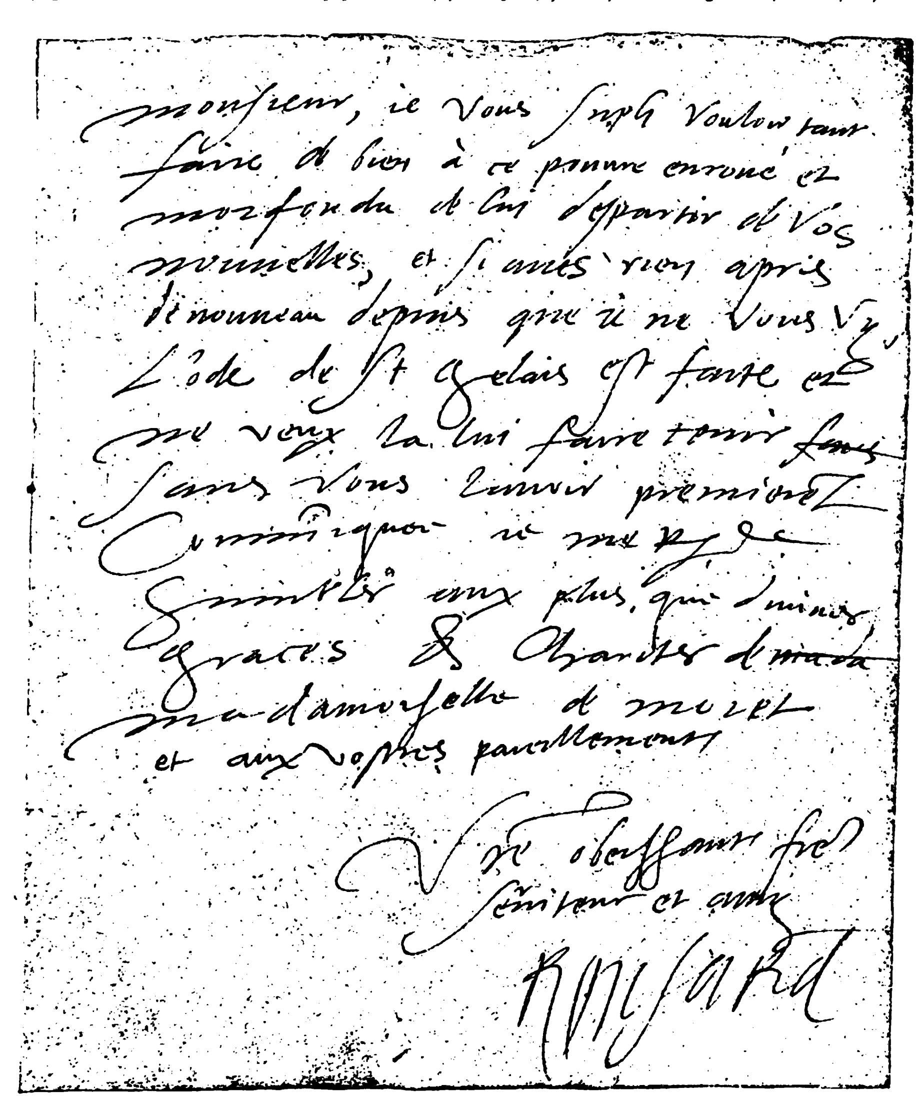
Freunden und Anhängern, welche er um sich sammelte, nannte man die „Pleïade“, er selbst erhielt von seinen Zeitgenossen den Beinamen eines französischen Ovid. Seine eigenen Dichtungen, Sonette, Satiren und Chansons erheben sich aber kaum zu der Höhe seines Programms; nur für die Form der französischen Poesie sind sie bedeutungsvoll, indem du Bellay die kurzen Verse, die noch aus dem Mittelalter üblich gewesen, aufgegeben und den Alexandriner an deren Stelle setzte.



Pierre de Ronsard.
Nach dem Kupferstiche von Leonard Gaultier.

Aber er war eher ein Kritiker als ein Dichter; er wurde von Pierre de Ronsard (1525—1585) überflügelt, der es übernommen hatte, das Programm der neuen Schule in dichterischen Schöpfungen durchzuführen. Ronsard hatte die griechische Litteratur mit Eifer und Fleiß studiert; er beteiligte sich an den Wettkämpfen der „jeux floraux,“ welche seit zwei Jahrhunderten in Toulouse in Nachahmung der alten Troubadourpoesie stattfanden, und gewann dort den ersten Preis und den Titel eines poëte françois. Er hatte sich die Gunst des Hofes und der Geistlichkeit, sowie die Achtung der Gelehrten erworben und genoß in seiner Zeit unbestrittenes Ansehen. Seine Bewunderer nannten ihn den Fürsten der französischen Dichter und verglichen ihn mit Homer. Von seinen Zeitgenossen nicht nur in Frankreich wurde er über Gebühr geschätzt, und erst die Nachwelt hat seine wirkliche Bedeutung erkannt. Sein Streben ging auf sklavische Nachahmung der Antike hinaus, er entlehnte alle Formen von den Griechen: die Ode, das Epos und die Elegie; auch von den Italienern lernte er manche neue Formen gebrauchen. Wie dort Anakreon und Pindar, so sind hier Dante und Petrarca seine Vorbilder. In einem heroischen Epos „La Franciade,“ von welchem er aber nur vier Gesänge vollendete, wollte er mit dem Ruhm Virgils wetteifern. Francus, ein Sohn des Hektor, ist bei der Zerstörung von Troja glücklich entkommen und gelangt nach mancherlei Fährnissen auf die Insel Kreta. Hier bricht das Gedicht ab mit der Verheißung, daß Francus in Gallien ein mächtiges Reich gründen werde. In seinen Liebesgedichten geht Ronsard ganz auf den Spuren der Italiener einher; aber in diesen erkünstelten Nachahmungen weht kein eigenes Leben. Seine Poesien sind dunkel, schwülstig und unverständlich; nur sein Bestreben, die französische Sprache selbst zu erweitern und zu bereichern, ist für ihn charakteristisch. Aus der Nachahmung der antiken Formen und seinem Studium der französischen Sprache ging eine eigentümliche Mischung hervor, welche damals durch ihre Neuheit Befremden erregte. Die französische Sprache war wohl noch arm, aber sie mußte von innen heraus, nicht durch Zwangsanleihen bereichert werden. Ronsard assimilierte griechische und römische Formen einfach mit der französischen Sprache, ohne sich in den Sprachgeist selbst zu versenken; da wo es ihm bei seinen Übersetzungen unmöglich war, ein griechisches oder lateinisches Wort unverändert aufzunehmen, gab er ihm eine französische Endung, um es einzubürgern. Auf diese Weise that er der Sprache Gewalt an. Seine Tendenz erregte Opposition, aber die Gunst des Hofes und die Vorliebe der Zeit für das Altertum wendeten ihm den Sieg zu. So hatten diejenigen seiner Bewunderer

eher recht, welche ihn für einen „Spiegel der Kunst“ (miroir de l'art) als die, welche ihn für ein „Wunderwerk der Natur“ (prodige de la nature) hielten. In der Trauerrede auf Ronsard, der früh taub geworden war — seine Schmeichler sagten, es sei dies der einzige Unterschied zwischen ihm und Homer, der früher


Monsieur, je vous supli vouloir tant
faire de bien à ce pouvre enroué et
morfondu de lui despartir de vos
nouvelles, et si avés rien apris
de nouveau depuis que je ne vous vys.
L'ode de St Gelais est faite et
ne veux la lui faire tenir
sans vous l'avoir premierement
communiquée je me re-
commande aux plus que divines
graces et charités de
madamoiselle de Moret
et aux vostres pareillement
Vostre obéissant frère
serviteur et amy
Ronsard

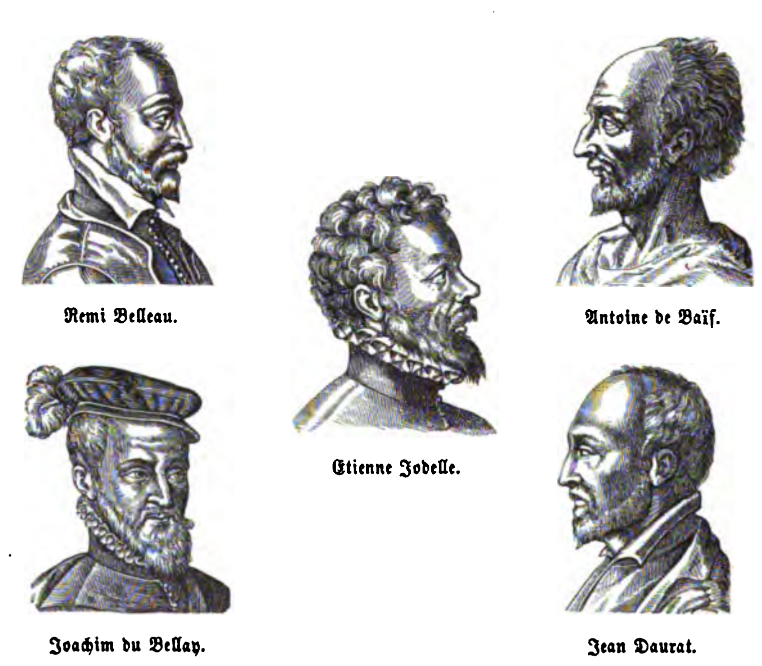
Faksimile eines Briefes von Pierre de Ronsard (an einen Dichter).

Wenig verkleinert. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

Transskription: Monsieur, je vous supli vouloir tant faire de bien à ce pouvre enroué et morfondu de lui despartir de vos nouvelles, et si avés rien apris de nouveau depuis que je ne vous vys. L'ode de Saint-Gelais est faite, et ne veux la lui faire tenir sans vous l'avoir premièrement communiquée. Je me recommande humblement aux plus que divines graces et charités de mademoiselle de Moret, e aux vostres pareillement. Vostre obéissant frère, serviteur et amy. Ronsard.

blind gewesen sein soll — sagte der Kardinal Duperron: „Glückseliger Tauber, der du das Ohr der Franzosen erschlossen hast, um die Orakel und Mysterien der Poesie zu vernehmen! Welch geistiges Gehör hast du nicht für den Verlust des sinnlichen empfangen! Du bist für das gewöhnliche Geräusch des Lebens nur deshalb verschlossen geblieben, um desto besser die Musik der Sphären und die Harmonie des Himmels zu vernehmen und die Akkorde deiner eigenen Seele zu belauschen!“

Ein Dichter wie Ronsard mußte eine zahlreiche Schule von Sängern hervorrufen, die seine Manier nachzuahmen suchten. Vornehmlich waren es zu jener Zeit sieben Dichter, die sich die Nachahmung der Alten zum obersten



Remi Belleau. Antoine de Baïf. Etienne Jodelle. Joachim du Bellay. Jean Daurat.

Nach den Kupferstichen von Leonard Gaultier.

Gesetz machten; sie nannten sich selbst das Siebengestirn „la pléjade française,“ und verglichen sich gern mit dem Siebengestirn der alexandrinischen Periode. Ihre Führer waren Ronsard und du Bellay, ihr bedeutendster Dichter war Jodelle; die anderen Mitglieder der Plejade waren Antoine de Baïf, Remi Belleau, Jean Dorat, Pontus de Thiard. Jodelle (1532—1573) hatte den kühnen Plan, das französische Theater zu reformieren, indem er die Mysterien, Moralitäten und Farcen durch antikisierende Dramen zu ersetzen suchte. Er sonderte die Tragödie und Komödie, er führte auch in die dramatische Poesie den Alexandriner, die fünf Akte und die drei dem Aristoteles mißverständlich beigelegten Einheiten: die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung ein. Im Jahre 1552 führte er in Gegenwart des Hofes seine „Kleopatra,“ das erste regelmäßige französische Drama in fünf Akten, auf. Der Beifall war ein so

großer, daß selbst Ronsard die übermütige Äußerung that, auch Sophokles und Mänander hätten von Jodelle lernen können, wenn sie nach ihm gelebt hätten. Ermutigt durch diesen Beifall, wagte er sich auch an ein Lustspiel „Eugène où la Rencontre." Der Abbé Eugen hat seine Geliebte Alix mit einem dummen Bauernburschen Guillaume vermählt und seinem Kaplan Jean aufgetragen, sie zu bewachen. Da kommt ihr alter Liebhaber, ein Hauptmann Florimond, aus dem Kriege zurück und droht, wütend über die Treulosigkeit der Geliebten, alles in Stücke zu schlagen. Nun erinnert sich der Abbé zur rechten Zeit, daß Florimont einst seine eigene Schwester Helene geliebt habe. Diese besänftigt den Zorn des Soldaten, und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Es fehlt der Komödie nicht an Handlung und Charakteristik; wie schwach auch beide noch sind, so zeigen sich in dieser Komödie doch die Ansätze und Grundelemente, aus welchen die neuere französische Kunst hervorgegangen.



Pontus de Thiard.
Nach dem Kupferstiche von Thomas de Leu.

Von den anderen längst vergessenen Dichtern der „Plejade" verdient keiner mehr eine besondere Erwähnung; schon im folgenden Jahrhundert waren sie von neuen Erscheinungen überholt und in den Schatten gestellt. Nur die Satiriker vermochten sich noch Geltung zu verschaffen. In dem Maße, als sich die politischen Gegensätze verschärften, gewann natürlich auch die Satire an Bedeutung, an Macht und innerer Fülle. Mitten in den Unruhen des Bürgerkriegs (1593) erschien die „Satire Ménippée" (1593) nach dem Muster des römischen Dichters Varro. Sie war entstanden aus der Verbindung einiger geistreicher und gelehrter Männer, welche in den Wirren dieser Zeit sich zusammen gefunden hatten. Ihre Tendenz war gegen die Spanier und Übertreter der Liga gegründet. Sie sollte der Erhebung Heinrichs von Navarra auf den französischen Thron den Weg bahnen. Unter dem Eindruck der Kämpfe und Schicksalsschläge, die Frankreich getroffen, fand diese menippeische Satire allgemeine Verbreitung im Lande. „Wir sind ärgere Sklaven," sagt der Schreiber des Königs zu seinem Volke in dieser Satire, „als die Christen in der Türkei und die Juden in Avignon. Wir können nicht mehr sagen; das ist mein Eigentum. Alles ist euer, denn ihr habt uns den Fuß auf die Gurgel gesetzt und unsere Häuser mit Soldaten angefüllt; unsere alten Freiheiten und Privilegien gehen stromabwärts. Das Schlimmste aber in all unserm Elend ist, daß wir uns noch nicht einmal beklagen dürfen, und während wir den Tod auf den Lippen haben,

sagen sollen, daß wir uns recht wohl befinden. Paris ist eine Citadelle von Spaniern, Wallonen und Neapolitanern, ein sicherer Zufluchtsort für Diebe und Mörder. Willst du nie von dieser Raserei genesen, welche dir für einen gesetzmäßigen und gnädigen König fünfzig Zaunkönige, fünfzig Tyrannen geschaffen hat?" Man kann sich vorstellen, welchen Eindruck eine solche Satire bei der leicht erregbaren französischen Bevölkerung hervorrufen mußte. Die Verfasser der menippeischen Satire gehen weit über Rabelais in der Kühnheit ihrer Sprache hinaus, und es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß diese Dichtung Heinrich IV. den Weg zum Throne gebahnt habe.

Den Einfluß dieser Katastrophe auf die Poesie selbst kann man dagegen am besten in den Satiren von Mathurin Regnier (1573—1613) verfolgen. Er ist ein Schüler von Horaz und Juvenal, aber es geht durch seine Satiren auch jener eigentümliche französische Zug, der an den Naturdichter Villon erinnert. Wie dieser führte er ein liederliches und abenteuerliches Leben; auch er ist eine derb sinnliche Natur und seine Darstellung ist durchweg naturalistisch. Aber er hat es nur mit den Lächerlichkeiten einzelner zu thun; die allgemeinen Fehler und Gebrechen der Zeit läßt er außer acht. Mit Vorliebe schildert er die Zudringlichen, die Schwätzer, die Betschwestern und die schmarotzenden Poeten; aber alle seine Gestalten sind unmittelbar aus dem Leben gegriffen und haben später größeren Dichtern zum Muster gedient. Er verspottet jedermann, „die anwesende Gesellschaft ausgenommen," und das ist charakteristisch für seine persönliche Auffassung der Satire. Regnier hat zuerst die klassische Satire bei den Franzosen eingeführt, die bald nach ihm zu so ansehnlicher Bedeutung gelangen sollte.

War nun diese Zeit des 16. Jahrhunderts voller Gärungen und Intriguen, voller Kämpfe und sich durchkreuzender Bestrebungen den Musen nicht günstig, so hatte sie dagegen für die Entwickelung der französischen Prosa eine desto größere Bedeutung. Die beiden großen Aufgaben, welche dem Jahrhundert zugefallen waren: die Erneuerung der Antike und die geistige Erhebung der modernen Menschheit aus dem Druck des Mittelalters kommen nur in der Prosa dieses Jahrhunderts zu entsprechendem Ausdruck; alle Leidenschaften der Zeit, alle Bewegungen der Epoche lassen in ihr Spuren zurück, und wie sie endlich fest und sicher aus diesem Chaos hervorgeht, ist sie das treueste und lehrreichste Bild von dem Ergebnis des Kampfes selbst. An der Spitze der Prosaiker steht Jean Calvin, von dem wir bereits gesprochen haben. Er ist nicht so bedeutend wie Luther, aber er ist in seinen Mitteln und Zielen klarer; sein scharfer Verstand führte ihn auf die richtige Bahn in den theologischen Kämpfen jener Zeit. Sein Auftreten ist aber nicht nur für die Entwickelung der religiösen Ideen, sondern auch für die Ausbildung der französischen Schriftprosa von großer Bedeutung gewesen. Er war es, welcher die humanistische Bewegung in dem nationalen Idiom seiner Zeit am kräftigsten ausgedrückt hat. Das System seiner religiösen Weltanschauung hat er in der „Institution de la réligion chrétienne" niedergelegt; es ist diese Übersetzung das erste philosophische Werk in der französischen Litteratur. Während Calvin durch die heilige Schrift auf die



Johann Calvin.
Faksimile eines Kupferstiches von René Boivin (1580—1598).

menschliche Natur zu wirken suchte, wurde die neue Geistesrichtung von einigen anderen Philosophen durch die Kritik des gesunden Menschenverstands an den alten Überlieferungen noch wirksamer gefördert.

Pierre de la Ramée (1515—1572) griff die scholastische Philosophie in ihrem Grundwesen, nämlich in Aristoteles selbst an; er verteidigte öffentlich den Satz: „Alles was Aristoteles lehrte, ist falsch“ und zog sich dadurch die Verfolgungen der Schulphilosophie zu. Mit großem Freimut trat er der Schule wie der Kirche entgegen, er hat zuerst die Philosophie aus der Sprache der Schule in die des Lebens übertragen. Aber weder er noch Calvin fanden Nachfolger, so daß die von der Kenntnis des Altertums und den Gedanken der Reformation durchdrungene Bewegung sich im Sande verlaufen hätte, wäre ihr nicht von anderer Seite Hilfe gekommen und zwar von einer Seite, auf der das eigentümliche französische Nationalgefühl zu finden war.

Zunächst jedoch machte sich eine gewisse Reaktion gegen diese vorwärts stürmende Bewegung geltend. Die aus der alten Litteratur und der Reformation in das Leben jener Zeit eingreifenden Ideen hatten noch keine feste Gestaltung gewonnen; die unermeßliche Fülle von Gedanken und Eindrücken überwältigte jene Zeit so mächtig, daß sie nur in heißem Ringen mit den neuen Mächten dazu gelangen konnte, sie innerlich zu verarbeiten und mit ihren eigenen nationalen Gedanken zu verbinden. Kein Schriftsteller versinnlicht uns den Charakter jener Zeit so anschaulich und wahr wie Michel de Montaigne (1533—1592). Montaigne war ein Moralphilosoph, der, aufmerksam beobachtend und reflektierend, den verschiedenartigen Strömungen seiner Zeit ein eifriges Studium zuwendete. Das Resultat dieser Studien liegt in seinen „**Essais de Messire Michel, seigneur de Montaigne**“ vor. Es sind 107 Abhandlungen über die verschiedenartigsten Gegenstände und Fragen des Lebens. Was er dachte und empfand, zeichnete er sorgsam auf, und so entstand ein buntes Gemälde von treffenden Gedanken, feinen Beobachtungen, das sich über den ganzen Umkreis der Ideen des Zeitalters erstreckte. Montaigne selbst steht auf einer höhern Warte als seine Zeitgenossen; er schwärmt weder für den Katholizismus noch auch für die neue protestantische Bewegung, eher für den erstern, da er der Meinung ist, daß unter allen religiösen Ideen, die bis dahin aufgestellt worden, die, welche den Menschen in seiner Schwäche, Hinfälligkeit und Vernichtung zeigen, die besten seien. Aber auch diese Meinung verteidigt er nicht mit Ernst; der furchtbare Kampf zwischen den beiden Religionsparteien in seinem Lande scheint ihm vor einem tiefern Eindringen in diese Fragen eine tiefe Scheu eingeflößt zu haben.

Der Mensch als solcher ist der Mittelpunkt seiner Forschungen und Ideen. Es ist ihm darum zu thun, die allgemeinen Ideen von den besonderen Formen, die ihnen die Zeit gegeben, loszulösen; er will in den durch die Antike auf Abwege geratenen und durch die religiöse Bewegung verwirrten Geistern das rein Menschliche wieder erwecken, und dieses Individuelle sucht er an die Verhältnisse früherer Zeiten, an die Schicksale begabter Völker und an die einflußreichen Gedanken bedeutender Menschen anzuknüpfen. Er hat mehr Ruhe als Rabelais, mehr Unabhängigkeit als Calvin. Mit einem klaren Blick sieht er in das menschliche Leben, und mit freiem Sinn deckt er die Triebfedern aller menschlichen Handlungen auf. Weder verirrt er sich in den Irrgarten der Phantasie, noch läßt er sich von einseitigen Verstandesschlüssen gefangen nehmen. Von seiner einsamen Warte

aus vergleicht er die Meinungen, Überzeugungen und Gedanken hervorragender Geister, die Systeme der Schulen, die Ideen der Staaten mit den Forderungen, Bedürfnissen und Neigungen der menschlichen Natur überhaupt.

So sind seine Essays psychologische Denkwürdigkeiten von hoher Bedeutung für die Kenntnis der menschlichen Natur; selbst einer seiner Gegner mußte nach ihrer Lektüre bekennen: „Was ich bei Montaigne finde, das bin ich selbst;“ mit solcher Mäßigung und Geistesfreiheit wußte er inmitten einer stürmisch aufgeregten Zeit sich das rein Menschliche zu wahren, und den Kern desselben aus den tausend Umhüllungen, in die es der menschliche Wahn gekleidet hatte, bloßzulegen. Er selbst war ein Skeptiker, und wenn man ihm zum Vorwurf gemacht hat, daß er in jener Zeit der Gärung politischer und religiöser Ideen nicht für eine Richtung Partei genommen hat, so darf man nicht vergessen, daß er bei diesem Herabsteigen von seinem hohen Standpunkt den Maßstab sittlicher Würdigung und menschlicher Weisheit verloren hätte. Er ging vom Zweifel aus; und „Que sçay-je?“ — das ist auch der Wahrspruch, mit welchem er allen Erörterungen über menschliche Dinge ein Ende zu machen pflegt. Nach Zufall und Laune entschied er sich für das eine oder das andere System, aber nicht aus Schwäche, sondern eher aus Weisheit. Seine Philosophie wagt sich nicht an die Geheimnisse des Lebens und Todes, sie ist nur ein Spiel des Geistes, eine Beschäftigung, bei der man Heiterkeit, Ruhe und Frieden finden kann. „Der Philosoph will,“ so sagt Montaigne, „daß der Tod ihn finde, während er seinen Kohl pflanzt, aber gleichgültig gegen ihn und mehr noch gegen seinen unvollendeten Garten.“ In diesem Ausspruch liegt ein gut Teil von der Lebensphilosophie Montaignes, der durch die Art und Weise zu denken und nicht zum wenigsten auch durch den Stil, in welchen er seine Betrachtungen gekleidet, durch den unbefangenen, heitern, sorglosen Ton, mit welchem er oft die tiefsten und einschneidendsten Gedanken vortrug und durch die skeptische Richtung, welche er anbahnte, in einer spätern Zeit von außerordentlicher Wirkung gewesen ist.

Von den Zeitgenossen selbst wurde Montaigne nicht in gleichem Maße beachtet. Weit mehr Anhang fand sein Schüler Pierre Charron (1541—1603), der es wagte, die Fragen und Zweifel seines Meisters in ein bestimmtes System zu bringen. Auch ihm ist der Mensch das Maß aller Dinge, auch er legte den Maßstab der Vernunft an alle Fragen des Denkens, welche bis dahin der Glaube allein entschieden hatte. Aber er ging doch den Dingen mehr auf den Grund als sein Meister und wagte entschiedener für eine bestimmte Überzeugung einzutreten. In seinem „Traité de la Sagesse“ suchte er die sittlichen Ideen des Christentums mit der Moralphilosophie in Einklang zu bringen. Sein Motto war: „Je ne sais“, und das unterscheidet ihn von Montaigne. Er sucht das einzige Heilmittel gegen die Gebrechen der menschlichen Natur in der Erkenntnis philosophischer Weisheit.

Weit größern Erfolg als er hatte sein Zeitgenosse, der heilige François de Sales (1567—1622), welcher dieses Heilmittel in der Rückkehr zu den Grundsätzen des christlichen Glaubens gefunden zu haben glaubte. Seine „Introduction à la vie dévote“ war ein Erbauungsbuch in allen Verirrungen und Trübungen des sittlichen Bewußtseins. Er ist kein Zelot und

auch kein Asket. Im Geiste der Liebe und Milde sucht er das religiöse Prinzip im Wandel der Menschen festzuhalten und weist den Zeitgenossen die Bahn, auf der sie an das Ziel des Glaubens und der Ruhe gelangen könnten. Er ist maßvoll, vorsichtig in seiner Ausdruckweise, liebenswürdig in seinen Mahnungen, mild in seinen Urteilen.

Die von Charron und Franz von Sales eingeschlagene Richtung wurde von ihren Nachfolgern, freilich mit geringerem Talent, weiter verfolgt. Die französische Prosa gewann durch alle diese Arbeiten und Studien eine sichere und feste Gestalt. Vier Schriftsteller wie Calvin und Rabelais, Montaigne und Charron konnten einer Sprache wohl Glanz und Charakter verleihen. Ihnen schlossen sich noch andere in dem gleichen Bestreben an. Von einer nicht geringen Bedeutung für die Herausbildung des französischen Sprachgeistes war die Übersetzung des Plutarch von Jaques Amyot (1513—1593), die noch heute in Frankreich in Ansehen steht. Man erklärte schon hundert Jahre später diese Übertragung für eines der Fundamentalwerke der französischen Litteratur. „Wir Ignoranten," sagte Montaigne, „wären verloren gewesen, wenn uns dieses Buch nicht aus dem Schlamm gezogen hätte; aber auf dasselbe gestützt, verstehen wir es jetzt zu sprechen und zu schreiben. Es ist unser Breviarium." Und Heinrich IV. schrieb an seine Gemahlin: „Plutarch ist für mich immer frisch und neu, wer ihn liebt, liebt mich selbst. Er ist lange der Lehrer meiner Jugend gewesen." Keine glücklichere Wahl konnte Amyot treffen als die Übersetzung jenes Schriftstellers, der zum letztenmal den Glanz der antiken Geschichtschreibung zu erneuern verstanden hat. Vieles mochte ja die Zeit Amyots mit der des Plutarch gemeinsam haben, und es war vielleicht ein Künstlerinstinkt, der ihn zu dem alten Historiker führte, welcher alle Erscheinungen des politischen Lebens, von der Despotie des Orients bis zur attischen Demokratie, und außerdem so viele Züge menschlichen Charakters, guter und schlechter Handlungen, wertvoller und thörichter Ideen in seinem Werk vereinigt hatte.

Die französische Prosa war durch alle diese Bestrebungen auf eine Höhe gelangt, auf der sie die größten Hindernisse, die ihrer Ausbildung entgegenstanden, bereits fortgeräumt hatte. Die lebhafte Teilnahme weiterer Kreise des Volkes kam ihr bei diesen Bestrebungen entgegen; das Ringen nach Erkenntnis des Bessern, der Trieb nach Wissen weckte die Beredsamkeit (éloquence), die auf den französischen Volksgeist eine besonders starke Wirkung ausüben mußte. Die Beredsamkeit wurde für die edelste aller Künste erklärt. Verschiedene Einflüsse machten sich auch in dieser Richtung geltend: auf der einen Seite die sklavische Abhängigkeit vom Altertum, die in Predigten Christus und Hercules, Apollo und Bellerophon verglich, und in Verteidigungsreden die Richter auf Homer und die Kirchenväter aufmerksam machte, oder in Leichensermonen die Trauernden mit Tacitus und Sallust zu trösten versuchte, auf der andern Seite aber auch die ersten Keime jener französischen Beredsamkeit, welche später eine so magische Gewalt ausüben sollte und in Inhalt und Form, in Begriffen und Anschauungen zu einer besondern nationalen Eigenart herauswachsen sollte.

Es ist natürlich, daß daneben die Wirren der Zeit, die Krisis, in welcher sich die religiösen und politischen Ideen befanden, die Aufmerksamkeit denkender

Geister auf die Ursachen dieser Bewegungen und auf die Natur der politischen und religiösen Fragen führen mußten. Das Studium des Altertums hatte auch hierbei mitgewirkt; es verbreiteten sich neue Ideen über den Staat und über die Gesetze, welche, allerdings zunächst noch im Dienste des feudalen Prinzips, das Verhältnis zwischen König und Volk, die Rechte jenes und die Pflichten dieses vom Standpunkt des Adels zu entscheiden suchten. Die Ausschweifungen der extremen Parteien drängten alle besseren Köpfe in jene Kreise, deren Philosoph Montaigne und deren politischer Vertreter Jean Bodin (1530—1596) war, der in seiner Schrift „De la République" die Monarchie als die beste Regierungsform empfahl. Die Furcht vor der Anarchie überwiegt bei ihm den Haß gegen den Despotismus, den er übrigens auch verwirft. In der Religion nimmt er eine ähnliche Stellung ein. Er sucht wie Montaigne zu vermitteln. Ein gewisser Indifferentismus des Denkens zeigt sich bei all diesen Schriftstellern; sie lehren Gehorsam gegen die herrschende Kirche und gegen die Staatsgewalt. Aber diese ihre Lehre entspringt nicht aus einer sittlichen Überzeugung, sondern aus praktischen Erwägungen, welche aus dem Leben der Zeit hervorgegangen sind. Dieses Leben selbst suchte der einzige hervorragende Historiker dieser Epoche, Jaques de Thou, in einem lateinischen Werke, „Historiarum sui temporis libri 138" zu schildern, in welchem er die Ereignisse in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Weise der alten Historiker, die er sich zum Muster genommen, darzustellen suchte. Auch an Biographien und Memoiren ist jene Zeit nicht arm, aber sie erreichen nicht die Kraft, die Anschaulichkeit und Wahrheit eines Joinville oder Philippe de Commines. Mit Behagen malen sie die Gemälde der Sittenverderbnis, der Ausschweifung und des Fanatismus, welche ihre eigene Nationalgeschichte ihnen in so hohem Maße darbot, aus. Die Memoiren von Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme schildern die Sitten der Höfe Karls IX. und Heinrichs III. mit einem sichtlichen Behagen an den Verbrechen und Ausschweifungen jener Zeit, und die Memoiren von Blaise de Montluc erzählen die Schrecken der Bürgerkriege, an denen der Verfasser selbst lebhaften Anteil genommen.

Daneben finden sich aber Bekenntnisse edler Männer, welche auch inmitten der allgemeinen Krisis fest auf ihrem Plan standen und die Grundlagen der gesellschaftlichen Ordnung allen Zweifeln und Angriffen gegenüber mit Unerschrockenheit und Freimut vertraten. Zu diesen gehören Philippe de Mornay, Seigneur du Plessis, ferner Agrippa d'Aubigné und endlich Maximilian de Sully, alle drei hervorragende Staatsmänner, Freunde Heinrichs IV., deren Memoiren und Geschichtswerke das Bild jener vielfach bewegten Zeit in ihren verschiedenartigen, sich durchkreuzenden Strömungen, in den Fortschritten ihrer geistigen Entwickelung, in dem Streben nach einem Ausgleich zwischen der antiken Bildung und dem neu erwachenden Zeitbewußtsein, in den Kämpfen mit der alten Kirche und für die neuen religiösen Ideen, in den politischen Wirren zwischen Königtum, Feudaladel und Volk am getreuesten repräsentieren.



Empfang einer Deputation der französischen Akademie an Ludwig XIV

Kopfstück der Widmung des „Dictionnaire de l'Académie française", erste Ausgabe 1694. Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von J. Mariette, nach Zeichnung von J. C. Corneille.

Das Zeitalter der Klassicität.

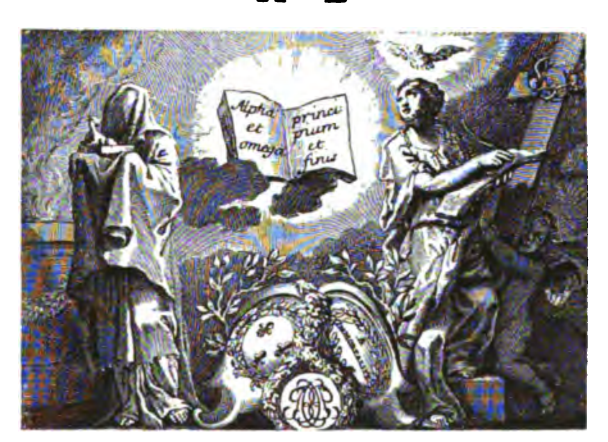
Die mächtige Entwickelung der französischen Monarchie von den Tagen Franz I. bis zu Ludwig XIV. hat auf die Gestaltung der französischen Nationallitteratur einen Einfluß gehabt, welcher nicht stark genug betont werden kann. Auch die religiösen Kämpfe in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Frankreich mit Bürgerkrieg, Zerrüttung und Elend erfüllten, hinderten diese Neubildung nicht. Mit starker Hand wurden die Schranken wieder aufgerichtet, welche der Parteienkampf niedergerissen. Dem drohenden Zerfall des Reiches gegenüber organisierte Heinrich IV. eine mächtige, auf absolutistischen Ideen beruhende königliche Gewalt. Geniale und allmächtige Minister wie Richelieu, Colbert hatten die große Aufgabe, alle im Staate dem absoluten Königtum widerstrebenden Elemente niederzuwerfen, mit Energie und Geschick ausgeführt; die Fäden der französischen Politik erstreckten sich über ganz Europa, die Autorität des Staates, die Macht des Königtums war in Frankreich stärker als je, und nicht nur auf politischem, sondern auch auf geistigem Gebiet herrschte der Einfluß Frankreichs über die romanischen Länder. Richelieu sah mit seinem scharfen Geiste ein, daß für die Blüte seines Vaterlandes auch eine gedeihliche Entwickelung der Litteratur notwendig war; er wollte die französische Sprache an die Stelle der griechischen zur Weltsprache erheben. Zu diesem Zwecke begründete er im Jahre 1635 die Académie française, deren Hauptaufgabe darin bestehen sollte, ein ausführliches und mustergültiges französisches Wörterbuch zu schaffen, sodann aber eine Grammatik, eine Rhetorik und Poetik, die maßgebend für alle Nationen werden sollten, herzustellen. Die Zentralisation sollte jedoch für die Litteratur ebenso bedeutungsvoll wie gefährlich werden. Zunächst wurde durch sie jene klassische Periode eingeleitet, die das Streben auf Vervollkommnung der Formen in erster Reihe verfolgte, welche die Herrschaft der Regel und Dis-

LE DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇOISE,

DEDIÉ AU ROY.

TOME PREMIER.

A—L

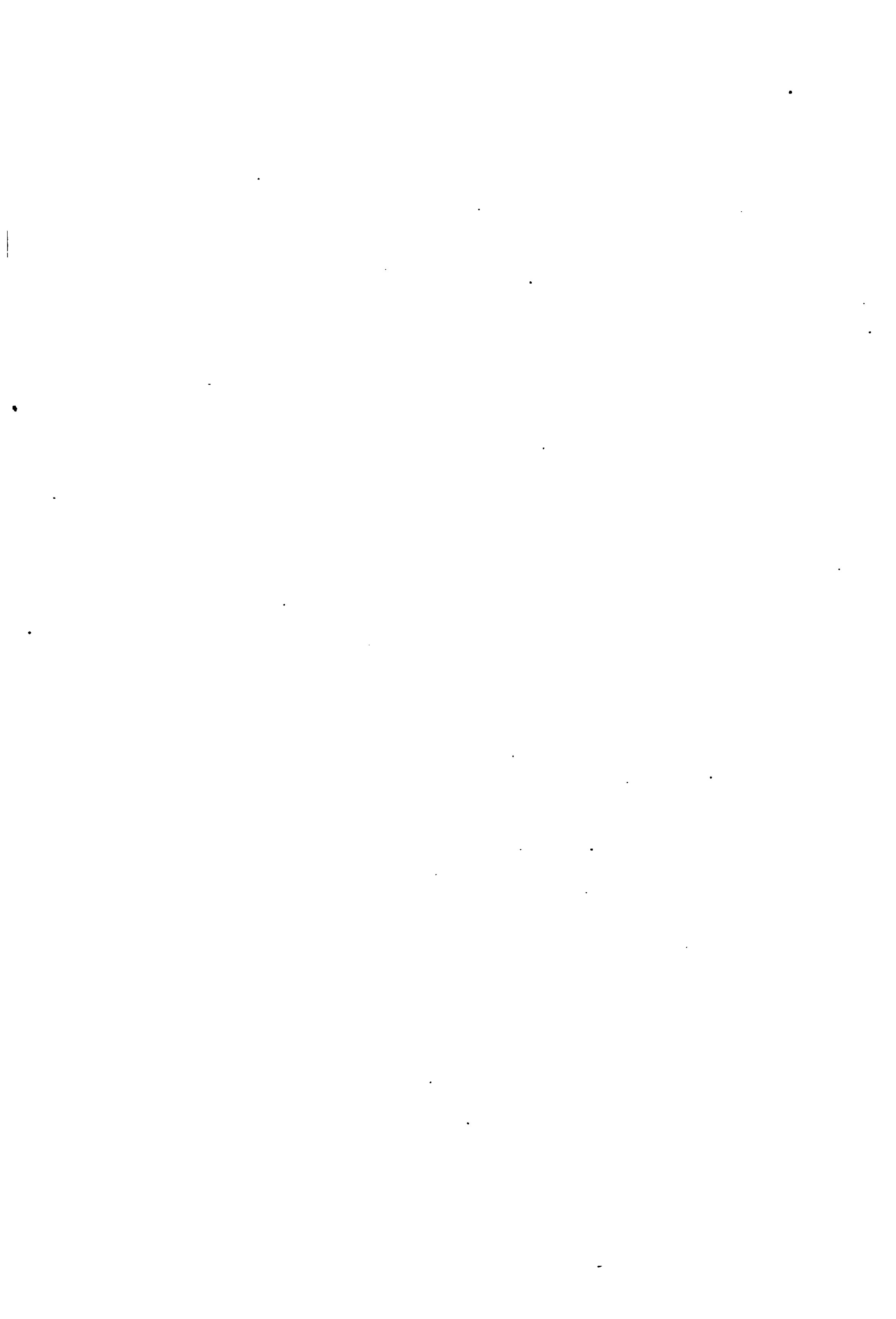


A PARIS,
Chez la Veuve de JEAN BAPTISTE COIGNARD, Imprimeur ordinaire du Roy & de l'Académie Françoise, ruë S. Jacques, à la Bible d'Or;
ET
Chez JEAN BAPTISTE COIGNARD, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, & de l'Académie Françoise, ruë S. Jacques, prés S. Severin, au Livre d'Or

M. DC. LXXXXIV.
AVEC PRIVILEGE DE SA MAJESTE'.

Verkleinertes Faksimile des Titels der ersten Ausgabe des Wörterbuches der französischen Akademie. Original: Folio.

ziplin in der Litteratur feststellte und die Ideen des Altertums mit modernem Geiste erfüllte. Diese Richtung, von außerordentlicher Bedeutung für die Entwickelung des nationalen Geistes in der französischen Litteratur, hat aber natürlich in ihrem fernern Verlauf die Ursprünglichkeit und Eigenart desselben ersticken müssen. Die Gemessenheit und das Gleichmaß der Form, welche auf dem Wege dieser Zentralisation erreicht worden war, vermochte nicht für die Einförmigkeit des Inhalts, für den Mangel an ursprünglichem poetischen Vermögen zu entschädigen. In dem Zeitalter Ludwigs XIV. wurde die französische Litteratur tonangebend in Europa. Damals wurden alle Formen festgestellt, unter welchen sich der Geist der Nation fortan aussprechen sollte; die Litteratur wurde mehr eine öffentliche Macht als eine innere Bewegung. Wie Ludwig XIV. mit der Prätension auftrat: „Der Staat bin ich," so meinte er auch den Geist der Nation, ihre Poesie, ihre Kunst, kurz ihr gesamtes Geistesleben in sich, d. h. in seinem Königtum zu vereinigen. Alles geistige und gesellschaftliche Leben entwickelte sich unter staatlichem Einfluß. Schon unter Heinrich IV. hatten sich jene ersten litterarischen Cirkel gebildet, die zwei Jahrhunderte hindurch einen so großen Einfluß auf das französische Geistesleben ausüben sollten. Der berühmteste derselben war das Hotel der Marquise von Rambouillet, wo sich die vornehme Gesellschaft mit den hervorragenden Schriftstellern zum erstenmal gleichberechtigt zusammenfand und jenen guten Ton der feinern Geselligkeit pflegte, der für die französische Gesellschaft seither maßgebend und charakteristisch geblieben ist. Unter Ludwig XIV. steigerte sich dieser Einfluß des Hofes und der Gesellschaft auf die Litteratur in ungeahntem Maße. Er war ein Mäcen für Gelehrte und Dichter, aber er war es nicht aus Liebe für die Poesie oder aus Begeisterung für die Wissenschaft, sondern aus reinem Staatsinteresse. Sein Minister Colbert sprach es ungescheut aus: „Diese großen Männer, entzückt, sich unter einer so hohen Protektion zu sehen, bilden den Plan, die Geschichte unseres Fürsten in aller Weise zu machen." Um die Königssonne scharte sich ein großer Kreis von Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten, welche die Tugenden des Königs in mächtigen Trompetenstößen dem aufhorchenden Europa verkünden mußten. „Sie sind wie der Chor lobpreisender Engel um den Thron der Gottheit," so dachte sich Ludwig XIV. selbst das Verhältnis, er, der sich zum Wahrspruch gewählt hatte: „Kleiner als Gott, aber größer als der Erdkreis." Eine solche Bevormundung des geistigen Lebens mußte natürlich von schädlichen Folgen begleitet sein. Wenn die Litteratur ein Werk der Gesetzgebung wird, kann sie sich nicht frei entwickeln. Mehr als Disziplin und Methode ist für sie innere Kraft und Freiheit notwendig, und wichtiger als die Unterordnung unter bestimmte Regeln und feste Normen ist für sie jene Selbständigkeit des Geistes, welche jeder einzelnen Kraft gestattet, sich in ihrer Weise zu entfalten. Hatten die früheren Schriftsteller den Menschen als solchen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung gestellt, so versuchten die Dichter und Philosophen des 17. Jahrhunderts ihn im Verhältnis zu Hof und Gesellschaft darzustellen; dem „Hof" mußte man vor allem gefallen, und dann gefiel man auch der „Stadt," und durch diese der Welt, welche damals von Paris die Gesetze des Geschmacks empfing. „Étudiez la cour et connaissez la ville" — das ist das Gesetz,

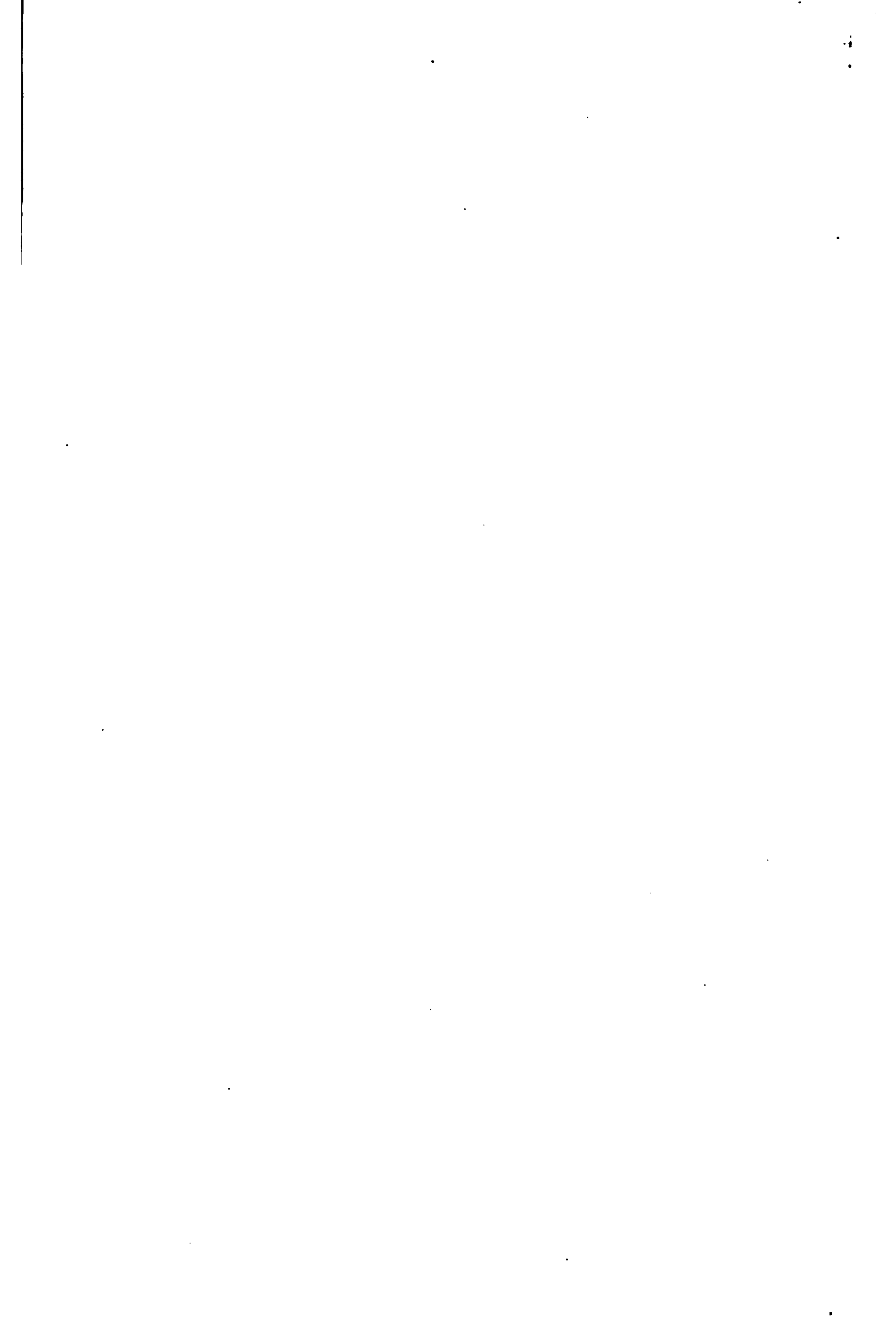




Allegorie auf die Akademie der Wissenschaften und der schönen Künste



(Académie française). Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Sébastien Leclerc.



welches ein Theoretiker jener Zeit den Komödiendichtern vorschrieb, und man kann es wohl auf alle Richtungen des geistigen Lebens im 17. Jahrhundert anwenden.

Freilich darf man dabei nicht außer acht lassen, daß das geistige Leben durch dieses System nach vielen Richtungen hin auch gewonnen hat. Ein reiches Material von Ideen, Kenntnissen und Anschauungen war ihm aus dem 16. Jahrhundert überkommen. Dieses Vermögen seiner eignen höhern Erkenntnis einzuordnen, das Recht der freien Forschung mit dem nationalen Gedanken in Einklang zu bringen, das Vorhandene in einer reinen und schönen Behandlung für den eigenen Gebrauch umzuschmelzen — das war die Aufgabe jener Epoche, und durch den Verkehr mit der vornehmen Welt lernten die Schriftsteller klar und bündig zu schreiben. Sie beschränkten sich zwar auf ein enges Gebiet menschlicher Anschauung, aber dieses Gebiet beherrschten sie auch völlig durch die Eleganz der Form, die Anmut und Fülle des Ausdrucks. Um den Großen zu gefallen, mußte die Sprache eine gewisse Rundung und Feinheit erlangen; dann aber auch mußten die Schriftsteller sich daran gewöhnen, vor allen Dingen Maß zu halten. Weder in ihren religiösen noch in ihren politischen Anschauungen durften sie sich über das Niveau der Gesellschaft erheben; sie mußten sich den Dogmen der Kirche anbequemen, sie mußten die absolute Königsherrschaft verherrlichen, den Fehlern und Gebrechen der Zeit



Aufnahme eines Akademikers.

Nach dem Kupferstiche von Poilly in: Recueil des Harangues prononcées par Messieurs de l'Académie françoise, 1714. Originalzeichnung von P. Delamonce.

schmeicheln, statt sie zu bekämpfen. Wollten die Selbständigeren unter ihnen diesem Zuge der Zeit nicht folgen, so blieb ihnen kein anderes Mittel, als sich der Herrschaft der Alten zu unterwerfen, um in antiken Formen den eigenen Geist auszusprechen. So kam es, daß in ihren Poesien und Dramen die Helden der alten Zeit Gedanken aussprachen, welche den Franzosen des 17. Jahrhunderts geläufig waren.

Aber all diesen Nachteilen stehen die Verdienste und Errungenschaften des klassischen Zeitalters, welches in konventionelle Formen eingeschränkt und dem Muster der Alten unterworfen war, gegenüber, welche jene Nachteile überwogen. Denn das Ideal des Schönen, wie es jene Zeit in der Antike sah und aus derselben heraus neu erfaßte, wurde von den großen Schriftstellern der Nation in ihren Schöpfungen auch zu vollem Ausdruck gebracht. „Es giebt keine Leidenschaft, die sie nicht zu malen, keine Schwäche, keine Lächerlichkeit des Einzelwesens, die sie nicht aufzufassen verstanden. Der Wohlklang, die Glätte ihrer Sprache und Verse läßt nichts zu wünschen übrig, und eine gewisse Würde und Einheit, welche fast alle ihre bedeutenden Werke atmen, das charakteristische Kennzeichen einer fest gegründeten und über ihre Zukunft beruhigten Gesellschaft unterscheidet sie sehr zu ihrem Vorteil von allem, was der französische Geist seither geschaffen."

In dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts ging zunächst das Streben der hervorragenden Geister auf die Ausbildung der Sprache aus. Sollten die Ideen des neu erwachten Geisteslebens zu allgemeiner Geltung und Anerkennung gelangen, so mußte eine Litteratursprache geschaffen werden, welche weder durch die Dialekte des Volkes, noch durch die Ausdrucksformen der Gesellschaft beeinflußt wurde. Ein bedeutender Schriftsteller, François de Malherbe (1555—1628), war es, der, von diesem Gedanken ausgehend, die Sprache von Paris für die allgemeine Schriftsprache erklärte. Er selbst war ein Hofdichter; aber nicht in seinen Versen liegt seine Bedeutung, sondern vielmehr in seinen sprachlichen und litterarischen Studien. Er setzte die Aufgabe fort, welche Ronsard und seine Schule im 16. Jahrhundert mit Geschick unternommen hatte. Allen Versuchen, die französische Sprache fortzubilden, gab er eine neue Richtung, indem er freiwillig erklärte, daß das beste Französisch auf dem Marktplatze St. Jean in Paris gesprochen werde, und daß der Dichter sich nur an diese Sprache zu halten habe. Weder die dialektische, welche aus der Mischung mit anderen Sprachbestandteilen entstanden, noch die Sprache des Hofes, welche mit italie-

Der Brief Malherbes, dessen letzte Hälfte nebenstehend in Faksimile wiedergegeben ist, lautet vollständig: Monsieur, je voy bien que si les Muses vous ont fait passer pour un resveur, Mars ne vous donnera pas meilleur bruit. Vous n'en estes encor qu'au colet de buffe, et desja vous ne vous souvenez plus de vos amis. Vous pouvez penser ce que ce sera quand vous en serez à la cuirasse. Peut estre chercherez-vous une excuse en la nouveauté de vostre mariage: et certes je sçay bien que la cage d'Hyménée n'est pas plus gracieuse que les autres et que les oyseaux n'y entrent pas sans quelque estonnement pour les premiers jours, mais de quelque cause que vienne vostre silence je ne suys pas assez complaisant pour ne vous pas dire mon sentiment. Si ce sont les pensées de Mars qui vous occupent, la guerre (hier beginnt der nebenstehend faksimilierte Teil des Briefes) ne sera pas si longue, Dieu aydant, que pour elle vous deviez tout-à-fait quitter les exercices de la paix; si ce sont les soings d'Hyménée, les rossignols ne sont muetz que quand ilz ont des petitz, et je sçay bien que vous n'en estes pas encores là. Je vous jure que si jamaiz vous revenez sur Parnasse, je n'y auray point de crédit ou je vous y feray fermer la porte, et si vous y entrez par surprise ou autrement, vous n'y aurez que des feuilles de chou pour des feuilles de laurier. Pensez-y et vous amendez. C'est assez raillé; parlons à cest heure à bon escient. Je veux, Monsieur, et vous en prie que vous m'aimiez toujours comme je vous assure que je seray toujours Vostre très humble et très affectionné serviteur Malherbe. A Paris, ce 13 de may 1628. (Der Dichter Racan, 1589—1670, befehligte eine Kompanie bei der Belagerung von La Rochelle und war im Begriff, sich zu verheiraten.)

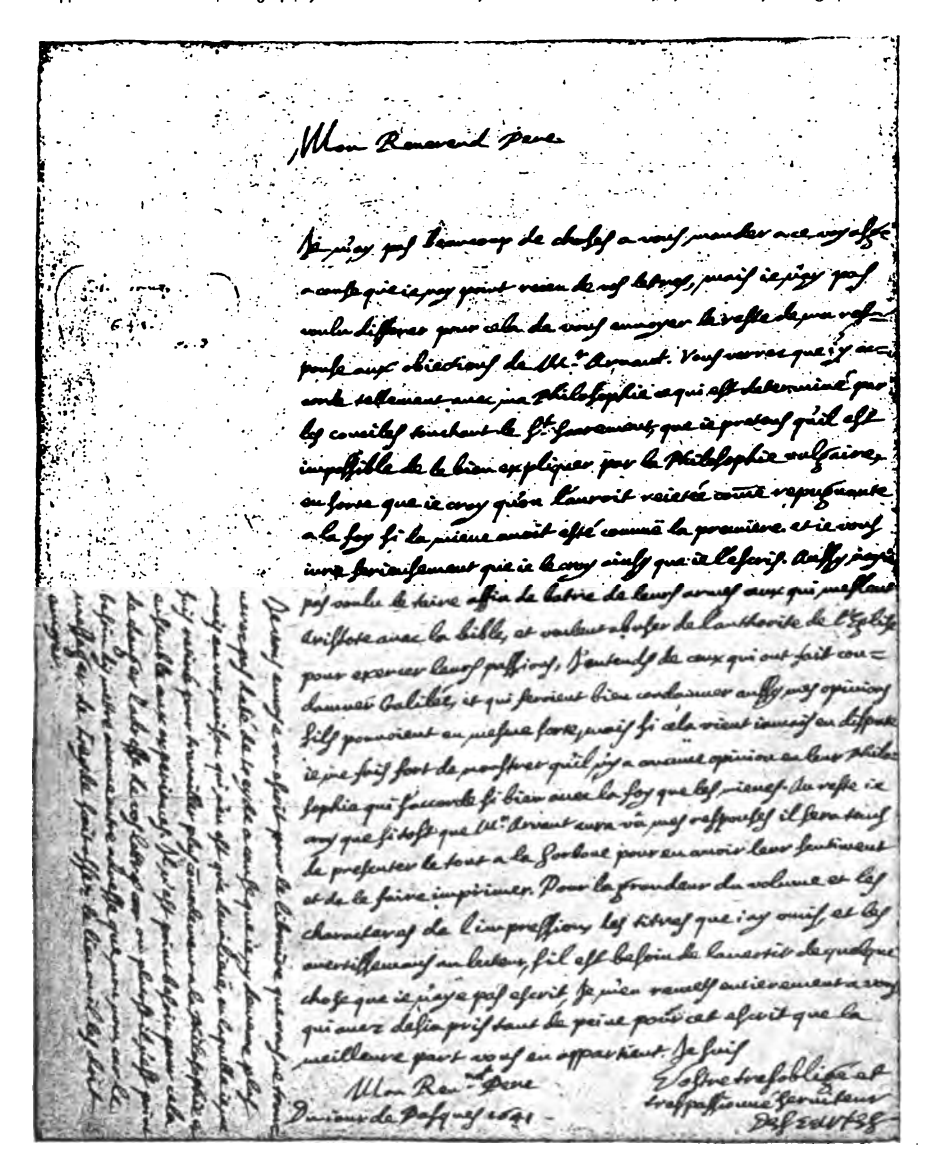
Faksimile aus einem Briefe von Malherbe: an den Dichter Racan, datiert Paris, 13. Mai 1628. Sammlung Alfr. Bovet, Paris. Transskription auf Seite 456.

nischen und spanischen Ausdrucksformen durchsetzt war, konnte das Muster der französischen Litteratursprache werden, wohl aber war der Kern der Pariser Bevölkerung in der That seit Jahrhunderten in Gesinnung, Sitte und Sprache der getreueste Ausdruck des französischen Nationalgeistes; in ihm vereinigten sich alle Vorzüge, die dem Franzosen zu eigen waren; mit seiner geistreichen Lebendigkeit und Beweglichkeit, mit der glücklichen Mischung von südlichem und nördlichem Temperament in seinem Charakter, mit seiner Freiheit des Urteils, mit seiner Anmut und Liebenswürdigkeit des Ausdrucks erschien er als der wahre Franzose in allen Vorzügen und Mängeln. Und dies erkannte Malherbe mit scharfem Geiste. Er stellte die poetische Schreibart in Frankreich fest und gestaltete sie zu einer hohen Kunst. In seinen dichterischen Versuchen hat er selbst das erste Beispiel gegeben, wie das Ideal, das er sich von der poetischen Sprache seines Volkes entworfen, in die Wirklichkeit umzusetzen sei; aber es fehlten ihm freilich die glühende Begeisterung, der hohe Gedankenflug und der Glanz reicher Bilder, um dieses Ideal nach allen Seiten hin zu verwirklichen. Mit ihm beginnt die moderne französische Grammatik, und die poetische Form der Diktion erkennt ihn noch heute als ihren Gesetzgeber an. Mit unerbittlicher Rücksichtslosigkeit verfolgte er die Sprachsünden seiner Zeit bis in ihre geheimsten Schlupfwinkel; er bekämpfte ihre Ungleichheit und Halbheit, ihre hohle Diktion, ihre unnatürliche Ausdrucksweise. Als ihn ein gefeierter Dichter, Desportes, einst zu Mittag gebeten und während der Mahlzeit ein Exemplar seiner Übersetzung der Psalmen überreichte, rief Malherbe ihm zu: „Bemühen Sie sich nicht, Ihre Suppe schmeckt mir doch besser als Ihre Verse.“

War Malherbe durch seine Lehre und sein Beispiel von großem Einfluß auf die Ausbildung der Form und die Entwickelung der Litteratursprache, so brach dagegen ein anderer Schriftsteller den großen Gedanken, welchen jenes Zeitalter als Erbe überkommen hatte, eine neue Bahn und kündigte eine große Epoche in der Entwickelung des gesamten Geisteslebens an, die sich von nun ab nach seiner Lehre und seinem Beispiel fast ohne Unterbrechung fortentwickeln sollte. Dies war der Philosoph René Descartes (1596—1650). Er steht an der Spitze der Entwickelung der neueren Philosophie; er ging von dem Zweifel an der Wahrheit aller überlieferten Sätze aus und faßte den Entschluß, mit allen überkommenen Anschauungen zu brechen und durch eigenes Denken zur gesicherten Überzeugung zu gelangen. Das einzige, was ihm in allem Wandel der Dinge und Erscheinungen feststand, war das Denken selbst: Ich denke, also bin ich — das war sein Wahrspruch. Aber Descartes war nicht nur ein spekulativer Philosoph, sondern auch ein nationaler Autor von hoher Bedeutung durch die Methode, welche er der französischen Bildung gegeben. Descartes fand den Beweis für die geistige Existenz des

Transskription, beginnend in der vierten Zeile des Briefes: .... Vous verrez que j'y accorde tellement avec ma philosophie ce qui est déterminé par les conciles touchant le Saint-Sacrement, que je prétens qu'il est impossible de le bien expliquer par la philosophie vulgaire, en sorte que je croy qu'on l'auroit rejetée comme répugnante à la foy si la miene avoit esté connue la première, et je vous jure sérieusement que je le croy ainsy que je l'escris. Aussy n'ay-je pas voulu le taire affin de batre de leurs armes ceux qui meslent Aristote avec la Bible, et veulent abuser de l'authorité de l'Église pour exercer leurs passions, j'entends de ceux qui ont fait condamner Galilée et qui feroient bien condamner aussy mes opinions, s'ils pouvoient en mesme sorte, mais si cela vient jamais en dispute, je me fais fort de monstrer qu'il n'y a aucune opinion en leur philosophie qui s'accorde si bien avec la foy que les mienes...

Menschen, wie bemerkt, in der Bethätigung seines Denkvermögens, welches er als die oberste Richterin zur Entscheidung zwischen dem Wahren und Falschen aufstellte. Der französischen Litteratur hatte aber von jeher in ihrer gesamten



Mon Reverend Pere

Je n'ay pas beaucoup de choses a vous mander a ce voyage
a cause que ie n'ay point receu de vos lettres, mais ie n'ay pas
voulu differer pour cela de vous envoyer le reste de ma res-
ponse aux objections de Mr Arnaut. Vous verrez que i'y ac-
corde tellement avec ma Philosophie ce qui est determiné par
les conciles touchant le St Sacrement, que ie pretens qu'il est
impossible de le bien expliquer par la Philosophie vulgaire,
en sorte que ie croy qu'on l'auroit reietée comme repugnante
a la foy si la miene avoit esté connuë la premiere. et ie vous
iure serieusement que ie le croy ainsi que ie l'escris. Aussy n'ay ie
pas voulu le taire affin de battre de leurs armes ceux qui meslent
Aristote avec la Bible, et veulent abuser de l'authorité de l'Eglise
pour exercer leurs passions, i'entends de ceux qui ont fait con-
damner Galilée, et qui feroient bien condamner aussy mes opinions
s'ils pouvoient en mesme sorte, mais si cela vient iamais en dispute
ie me fais fort de monstrer qu'il n'y a aucune opinion en leur Philo-
sophie qui s'accorde si bien avec la foy que les miennes. Au reste ie
croy que si tost que Mr Arnaut aura vû mes responses il sera temps
de presenter le tout a la Sorbone pour en avoir leur sentiment
et de le faire imprimer. Pour la grandeur du volume et les
[illegible] de l'impression les titres que i'ay omis, et les
avertissemens au lecteur, s'il est besoin de l'avertir de quelque
chose que ie n'aye pas escrit, ie m'en remets entierement a vous
qui avez desia pris tant de peine pour cet escrit que la
meilleure part vous en appartient. Je suis

Mon Rev. Pere

Vostre tresobligé et
tresaffectionné serviteur
Des Cartes

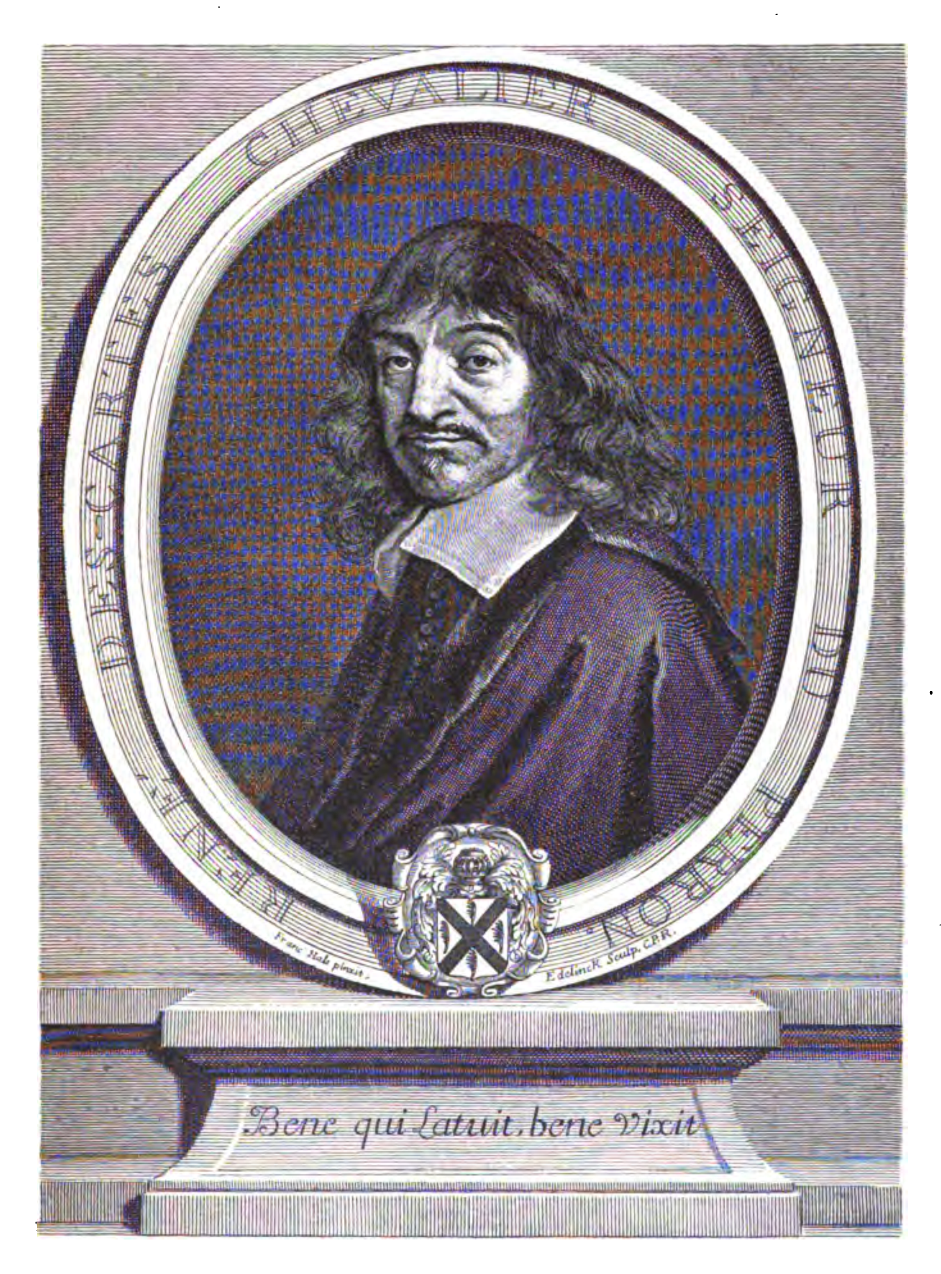
Dimanche de Pasques 1641

Faksimile eines Briefes von René Descartes an Mersenne (berühmter Mathematiker); vom 31. März 1641. Verkleinert. Sammlung Alfr. Bovet, Paris. Transskription auf Seite 458.

nationalen Entwickelung ein bestimmtes Verstandesideal vorgeschwebt, dessen Entwickelung der Nationalgeist sowohl wie die Sprache in allen Perioden gefördert

haben. Das System des Descartes, das den Beweis für die moralische Existenz des Menschen im Verstande suchte und der Vernunft das Recht der Entscheidung in allen Dingen zusprach, berührte die Dichter und Schriftsteller ebenso sehr, wie die Philosophen und verlieh dem gesamten Geistesleben der Nation eine bestimmte Form und Tendenz.

Und nach Descartes wirkte sein hervorragender Schüler Nicole Malebranche in derselben Weise weiter, nur daß er es versuchte, aus der Philosophie des Meisters die Konsequenzen auch für die christliche Religion zu ziehen. Die wissenschaftliche Methode von Descartes wurde nun auf alle Gebiete des Staatswesens der Politik, der Wissenschaft und auch der Litteratur übertragen. Die eigentümliche Entwickelung der französischen Litteratur in diesem Zeitraum tritt zunächst in der Entstehung einer dramatischen Poesie gestaltungskräftig hervor. Das Beispiel von Jodelle wirkte befruchtend auf die folgenden Dichter. Verschiedene von ihnen bemühten sich, die einmal eingeschlagene Richtung weiter zu verfolgen, aber das charakteristische Kennzeichen aller dieser Versuche ist weniger die Begabung, als die Fruchtbarkeit des Schaffens. Einer dieser Dichter, Alexander Hardy, soll über 700 Stücke verfaßt haben. Es fehlte ihnen allen die Gabe fester Gestaltung und Charakterzeichnung, das Maß und die Begrenzung. Der Einfluß der spanischen und italienischen Dichtung überwiegt die eigene Empfindung. Hatten sie aus der italienischen Dichtung den antiken Stil, so entnahmen sie aus der spanischen die Form des Dramas und jene Richtung, welche in einer Zeit der Unnatur und Konvention am meisten behagen mußte: die der Schäferpoesie. Man braucht sich nur an die Idyllen des Theokrit zur Zeit der Blüte des Hellenismus zu erinnern. Das Schäferdrama und der Schäferroman atmeten jene Sentimentalität, welche nach dem Naturzustand sich zurückzusehnen scheint, in Wirklichkeit aber ein durchaus unwahres oder romantisch übertriebenes Gefühl ist. Der Roman „Asträa“ von Honoré d'Urfé (1568—1625) erfreute sich in Frankreich und auch in anderen Ländern in jenem Zeitalter einer außerordentlichen Beliebtheit. Nach einem spanischen Vorbild hatte er seinen Schäferroman, den er eine „Pastorale allégorique“ nannte, geschrieben; er sollte den abgeblaßten Ritterroman wirksam ersetzen. Der Roman spielt im 6. Jahrhundert an den Ufern der Lignon, charakteristisch genug unter Personen, die eigentlich sehr wohlhabend und gebildet sind und nur zu ihrem Vergnügen ihre Schafe selber weiden. So ist es begreiflich, daß sie sich die Zeit mit Liebeshändeln vertreiben. Der ganze Roman handelt außer der Haupterzählung noch in 33 Episoden von den buntesten Liebesgeschichten antiker Schäfer und Schäferinnen; die Untersuchungen und Streitigkeiten über die Metaphysik der Liebe machen den Hauptinhalt aus. Das ganze Werk ist unwahr und übertrieben, kein Hauch von natürlichen und gesunden Empfindungen geht durch dasselbe. Bald nach dem Tode des Verfassers stellte sich heraus, daß er sein eigenes Liebeleben in diesem Roman geschildert habe. Die Gefühle der Galanterie und der Reflexion, welche die Gesellschaft jener Tage erfüllten, kamen aber hier zu entsprechendem Ausdruck, und darum wurde „Asträa“ ein Moderoman. „In ihm erscheinen wie in einem fein geschliffenen Spiegel der Rest romantischer und ritterlicher Gesinnung, die glatt geleckte Galanterie, die bunte



René Descartes.

Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von G. Edelinck; Originalgemälde von Frans Hals.

Koketterie und fein züngelnde Adulation neben der gesteigerten Wollüstigkeit jener raffinierten Tage auf das deutlichste.“ Die „Asträa“ war in Wahrheit nichts als eine Schäfermaskerade des französischen Hofes, in dessen Herrlichkeit und Glanz sich die bürgerliche Welt gern hineinträumte und die sie gelegentlich auch nachäffte.

Dem poetischen Geschmack des Hotels Rambouillet mochte diese Kasuistik der Liebesgalanterie wohl entsprechen; dort hatte sich ein Kreis von Blaustrümpfen, die sich selbst „Les précieuses“ nannten, mit einer Reihe mittelmäßiger Schöngeister umgeben, welche diese Kasuistik eifrig pflegten. Den Mittelpunkt des Kreises bildeten nacheinander Mutter, Tochter und Enkelin des Hauses, die erste eine geistreiche Italienerin, Julie Savelli, die zweite Katharina von Vivonne und die dritte und bedeutendste Julie d'Angennes. Ein anderer Kreis sammelte sich wieder um das Fräulein Madelaine De Scudéry, und auch in diesem Kreise wurden die Unterhaltungen in ähnlicher Weise gepflogen. Man las Schäfergedichte, sentimentale Romane, allegorische Dramen vor; eine überschwengliche Gefühlsseligkeit belebte die Unterhaltung und die Schöpfungen, welche aus diesem Kreise hervorgingen. „Alle Welt ist ineinander verliebt, wagt aber kaum es zu sagen, denn die betreffenden Erklärungen dürfen nur sehr allmählich, nur sehr unter der Blume gemacht werden, und am feinsten ist es, eine platonische Neigung — denn nur eine solche kann vorkommen — in das Gewand uneigennütziger, hingebender Freundschaft zu kleiden.“ Es bildete sich ein System von übertriebener Eleganz, von hohler Schönrednerei aus, welches in den Briefen von Voiture und Balzac seine üppigsten Blüten treibt. Die Romane des Fräuleins von Scudéry sind der charakteristische Ausdruck dieser schwülstigen und sentimentalen Poesie. Sie erfreuten sich auch zu ihrer Zeit einer ungeheuren Beliebtheit. Antike Helden singen moderne Liebeslieder, und die historischen Namen sind nur Masken für die Mitglieder des Kreises, in welchem die Verfasserin lebte. Ja, sogar eine geographische Beschreibung des Landes idealer Liebe wird in einem dieser Romane gegeben: der Fluß Inclination du pays du Tendre, welcher die Dörfer Jolis vers, Epîtres galantes, Complaisance, Petits Soins und als sehr wesentlich Assiduités, ferner die Städte Tendre sur Estime, Tendre sur Reconnaissance und Tendre sur Inclination, die Flecken Legereté und Oubli, den See Indifférence und das volkreiche Gebiet Désertion et Perfidie umfaßt, und in diesem Lande verliebt sich ein Brutus in eine Lucretia und macht ihr nach den Regeln französischer Galanterie die Cour.

Aus dem Hotel Rambouillet ging aber auch die Befreiung von dieser Unnatur hervor. Am Neujahrstag des Jahres 1641 erhielt Julie d'Angennes ein Album von Gedichten ihrer Verehrer; einer der jüngsten von ihnen, der die Lilie, die Hyazinthe und die Granate besungen, führte den Namen Corneille.

Pierre Corneille (1606—1684) war der erste französische Dramatiker von wahrhafter Bedeutung. Mit Recht hat man diese Bedeutung dahin zusammengefaßt: Wenn man das Verdienst und die Fähigkeiten eines Schriftstellers nicht bloß nach der absoluten Vollkommenheit seiner Werke, sondern zugleich und mit Recht nach dem Zustand beurteilen muß, in welchem er die Gattung, in der er sich auszeichnen sollte, vorgefunden, so hat es in der fran-

zösischen Litteratur kein originelleres Talent als Corneille gegeben. Als er auftrat, ging das französische Drama noch in den Kinderschuhen; es beschränkte sich auf eine sklavische Nachahmung der Italiener und Spanier. Er hat zuerst die nationale Unabhängigkeit des französischen Dramas begründet. Als ein Zwanzigjähriger verfaßte er seine Komödie „Melite“, deren Stoff ihm ein kleiner Liebeshandel geliefert hatte. Der Erfolg veranlaßte ihn zu mehreren anderen Schöpfungen gleicher Art, die alle noch den starken Einfluß der spanischen Komödie verraten. Es sind Lustspiele, durch die er die Gunst des Hofes und des allmächtigen Kardinals Richelieu gewonnen. Erst da er sich dem Einfluß des Ministers nicht völlig unterordnen will, fällt er in Ungnade. Er beschränkt sich nun auf sich selbst und geht in die Schule der Antike. Mit seiner „Medea“ betritt er jene Laufbahn, von welcher die Franzosen die Glanzperiode ihres klassischen Trauerspiels datieren; aber erst der „Cid“ zeigt ihn auf der Höhe seiner Kraft. Er hatte ihn allerdings nach spanischem Muster geschaffen, aber er verstand diesen Stoff mit französischem Geist zu durchsetzen. „Fast alles, was das Herz jener Zeit, die dem Gewissen, den Gefühlen und Anschauungen des Mittelalters noch nicht ganz entfremdet war, entflammen und erschüttern konnte, findet sich in diesem Stücke vor.“ Don Rodrigo und Ximene sind ein Liebespaar, deren Beziehungen durch einen unglücklichen Zweikampf getrennt werden, in welchem Rodrigo die Ehre seines von dem Vater Ximenes schwer beleidigten Vaters durch den Tod des Gegners rächt. In dem Konflikt zwischen Liebe und Pflicht entscheidet sich Ximene, der letztern zu folgen. Sie verlangt vom König den Tod des Geliebten; da dieser aber das Reich durch die Besiegung der Mauren gerettet, verzeiht ihm der König und beschränkt seine Buße auf einen Zweikampf zwischen Rodrigo und Don Sancho, der für Ximene eintritt. Das Waffenglück entscheidet für den Cid, und Ximene, nachdem nun der Ehre genügt, folgt der Stimme des Herzens und reicht ihm ihre Hand. Don Rodrigo war der volkstümlichste Held seines Landes, und Donna Ximene die Jungfrau, wie sie das Ideal des Mittelalters gewesen. Man begreift es, daß der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht und die Art der Lösung dieses Konfliktes auf eine so empfängliche Gesellschaft, wie die des 17. Jahrhunderts, einen mächtigen Eindruck hervorbringen mußten. Mit einem leidenschaftlichen Pathos wurde dieser Konflikt dargestellt, in einer heroischen Diktion, in Versen von kühnem Schwung, und so stieg die Bewunderung für den „Cid“ ins Maßlose. Die Anfeindungen Richelieus und der Akademie steigerten nur diesen Erfolg. Der Cid wurde bald in England, in Deutschland, in Italien und sogar in Spanien, woher er stammte, gelesen; selbst die schärfsten Kritiken, in welchen man nachzuweisen suchte, daß die Idee des Stückes nichts tauge, daß es die dramatischen Regeln verletze, daß die Durchführung inkonsequent, daß viele schlechte Verse darin enthalten, daß das Beste daran nur Plagiat sei, vermochten den Erfolg nicht aufzuhalten. Die eigentliche Bedeutung des Dramas erkannte aber wohl jene Zeit noch nicht; sie liegt darin, daß Corneille es zuerst verstanden, eine Verbindung zwischen dem antiken und dem modernen Geiste herzustellen. Er hatte keine Vorgänger und keine Vorbilder in der eigenen Litteratur, und doch schuf er zum erstenmal das Ideal einer Tragödie, indem er die antike Einfachheit mit der modernen



Peter Corneille.

Nach dem Kupferstiche von Droyer. Originalgemälde von Charles Le Brun.



Naturwahrheit nach Maßgabe seiner Kräfte und seiner eigenen Lebensanschauung zu verknüpfen suchte.

Aber ein seltsames Schicksal war diesem Dichter beschieden. Während ihn ganz Europa feierte, wurde er von seinen französischen Zeitgenossen angefeindet, und unter mehr als dreißig Stücken, die er geschrieben, sind es nur vier, die von bleibender Bedeutung sind und allgemeinen Beifalls sich zu erfreuen haben. Aber diese vier folgen nicht aufeinander; im Gegenteil, es zeigt sich eine ganz merkwürdige Ungleichheit in seinen Schöpfungen: die Größe schlägt oft in Schwulst, das Pathos der Beredsamkeit in Schönrednerei, der Gedankenreichtum in Spitzfindigkeit, die poetische Empfindung in Berechnung um. Das Übergewicht konventioneller Vorstellungen über die Regungen der Natur macht sich auch bei ihm hier und da geltend, während es ihm ein andermal gelingt, das natürliche Gefühl über die Konvention zum Siege zu führen. In die Mitte seines Lebens fallen seine Meisterwerke, und das war ein Glück für die Entwickelung der Tragödie, da seine späteren Verirrungen den Nachfolgern nicht mehr gefährlich

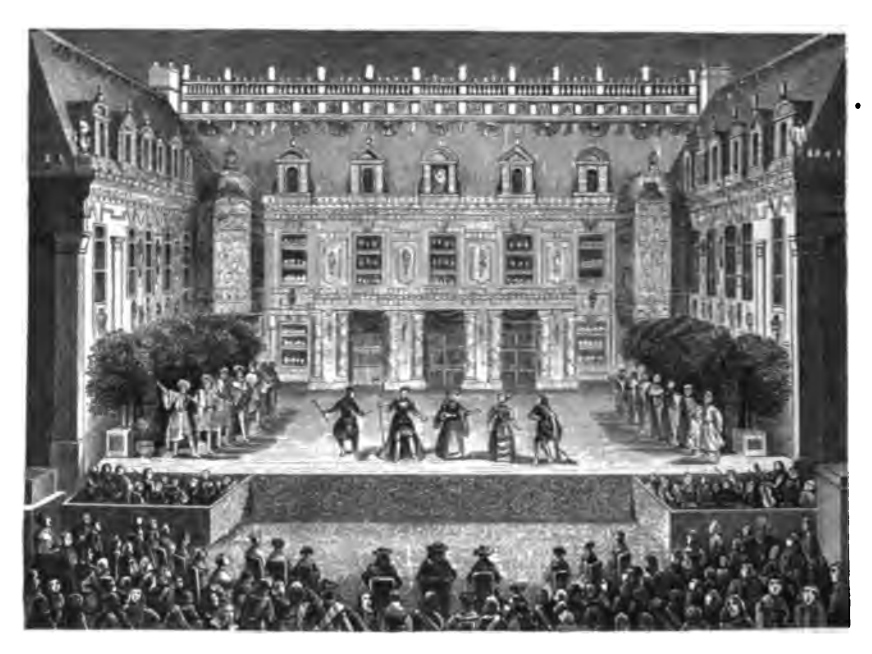


Faksimile der Unterschrift von Pierre Corneille.
Unter einem Dokument datiert 12. Februar 1663. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

werden konnten. In seiner Blütezeit schenkte er seinem Volke aber nicht bloß die erste Tragödie, sondern auch in seinem Stück „Le Menteur" die erste Charakterkomödie höhern Stils. Auch hier geht er in den Wegen der Spanier, aber er weiß doch auch in das Lustspiel ein neues Element zu bringen, indem er zu erstenmal auf der komischen Bühne „die Sprache der anständigen Leute vernehmen läßt." Seine eigentliche Begabung konnte er freilich nur auf dem Gebiete der Tragödie entfalten. Nächst dem „Cid" sind seine bedeutendsten Schöpfungen „Horace", „Cinna" und „Polyeucte." In all diesen Stücken ist es der Kampf zwischen Liebe und Pflicht, den der Dichter in dem Geschmack seiner Zeit und nach seiner Weise zum Austrag bringt. In „Horace" schildert er den Kampf zwischen den Horatiern und Curiatiern, in „Cinna" die Verschwörung gegen das Leben des Augustus, in „Polyeucte" den Kampf zwischen dem untergehenden Heidentum und dem aufstrebenden Christentum. Als Corneille diese der Verherrlichung des christlichen Märtyrertums gewidmete Tragödie im Hotel Rambouillet vorlas, erklärte ein Mitglied dieser schöngeistigen Gesellschaft, und zwar ein Bischof, daß es gegen alles Herkommen sei, in einer Tragödie anders als von mehreren und zwar von heidnischen Göttern zu sprechen. Nichts hatte also in jenem Stücke mißfallen als das Christentum. In der That, diese

Anekdote ist charakteristischer, als alle kritischen Urteile der Zeitgenossen über den Geschmack jener Periode. In der Mitte der vierziger Jahre des Jahrhunderts hatte Corneille den Gipfel seines Ruhmes erstiegen; von da an geht es mit ihm abwärts; keines seiner folgenden Werke vermag den Erfolg der früheren zu erzielen. Die Dialektik und die Schönrednerei überwiegen, die Sprache hat ein gewisses Gleichmaß, und die Moraltendenz drängt die Naturwahrheit völlig in den Hintergrund.

Die tragische Kunst Corneilles war eine große, trotz der Kälte, mit welcher der Dichter über das Schicksal seiner Helden entscheidet. Seine Helden sind groß, edelmütig und tapfer, aber eine gewisse Härte entfremdet sie unserer



Erste Aufführung der „Alceste“, 1674; in Gegenwart Ludwigs XIV. im Marmorhof des Schlosses zu Versailles.

Sympathie. Ihr Schwanken zwischen Liebe und Pflicht schwächt die poetische Empfindung zu oft ab. In strenger Zucht aufgewachsen, führen diese Helden beständig die Grundsätze im Munde, nach welchen sich ihr Leben abwickelt, und da sie sich in keinem Moment von ihnen entfernen, so hat man keine Mühe, sie zu begreifen. Sie haben ein gewisses Gleichmaß, die Ehre geht ihnen über alles, ihre Sittlichkeit ist eine fleckenlose; während sie in erhabenen Stimmungen hinreißen, stoßen sie in entscheidenden Situationen durch ihr beständiges Schwanken zwischen Leidenschaft und Pflicht, durch ihr ruhiges Abwägen der Lebensfragen ab, und ebenso gleichen sich fast alle seine Heldinnen. Aber alle diese Ausstellungen können an der wahrhaften Größe und Bedeutung Corneilles nichts ändern; er hat die erste französische Tragödie geschaffen und dem nationalen Drama die Wege

gezeigt, auf welchem dasselbe zu seiner höchsten Blüte sich entwickeln sollte. Er hat auf den Trümmern des romantischen Liebesideals den Ideen einer fortgeschrittenen Weltanschauung klassischen Ausdruck gegeben, indem er allen höheren Regungen des menschlichen Gemüts in seinen Schöpfungen poetisches Recht verliehen hat. Heldentum und Vaterlandsliebe, religiöse Erhebung und nationale Kraft gelangen bei ihm zur Aussprache; er hat die tragischen Motive des Ehrgeizes, des Stolzes, des Undanks, der Rache und der Eifersucht zuerst in die Tragödie eingeführt und so der dramatischen Kunst jene großen Vorbilder gegeben, jene hohe Grundlage geschaffen, auf der die Nachfolgenden, ohne seine Fehler nachzuahmen, nur von seinen Vorzügen beeinflußt, das Reifste und Vollendetste der französischen Kunst schaffen konnten.

Wie einst im griechischen Altertum der alternde Aeschylos zu dem jungen Sophokles, der ihm den Lorbeer streitig machte, so verhält sich in diesem klassischen

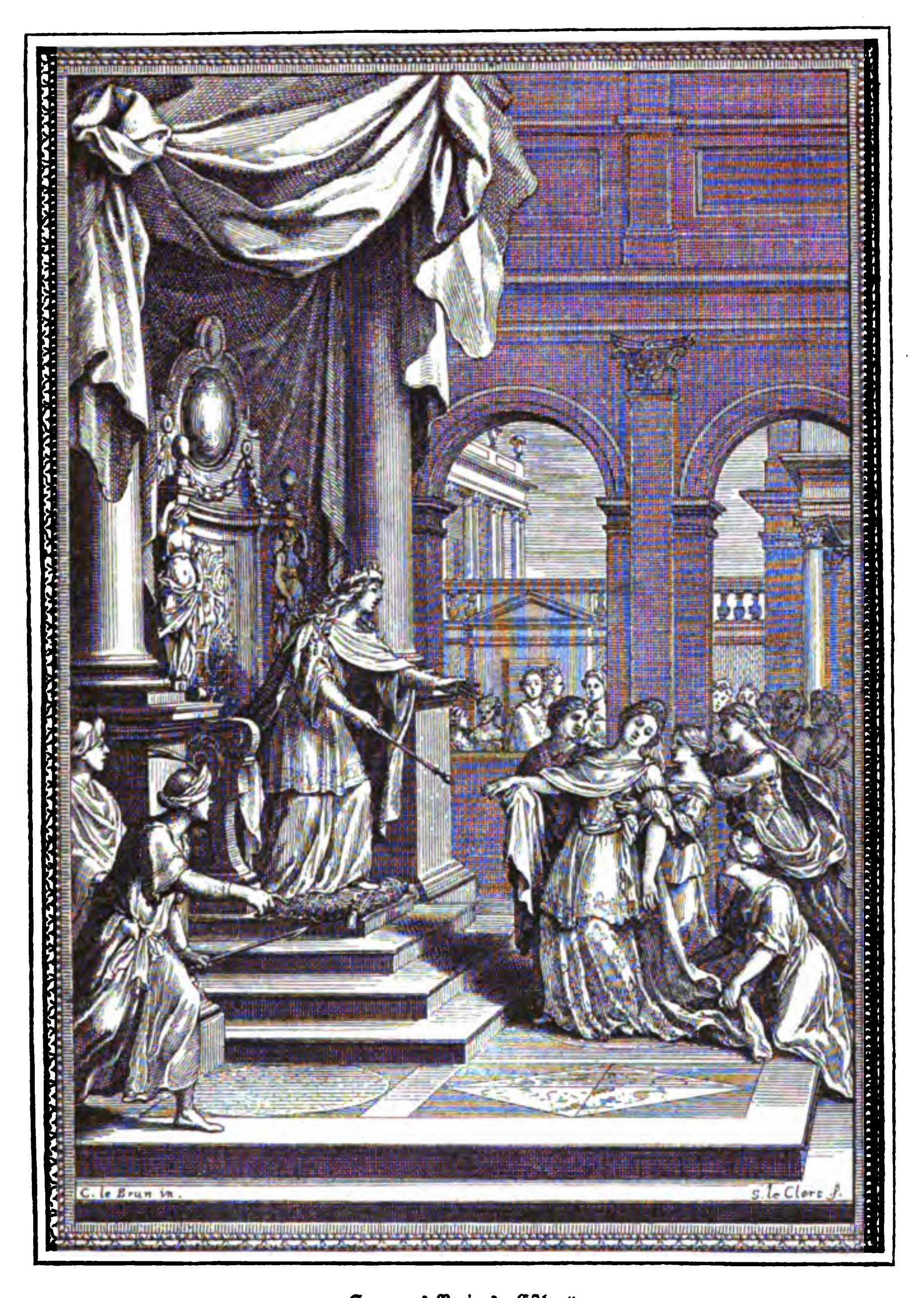
Faksimile aus einem Briefe von Jean Racine an Boileau-Despréaux. A Paris, ce lundi 20. janvier.

J'ai eu des nouvelles de mon fils par M. l'archevêque de Cambrai, qui me mande qu'il l'a vu à Cambrai jeudi dernier, et qu'il a été fort content de l'entretien qu'il a (eu) avec lui. — Je suis à vous de tout mon coeur Racine.

Jahrhundert Corneille zu seinem Nachfolger Racine, dessen Erfolge die seinigen übertreffen. Jean Racine (1639—1699) hat das klassische Programm, welches sein Vorgänger Corneille aufgestellt, aber nicht vollendet hatte, zur Erfüllung gebracht. Die charakteristischen Formen des französischen Trauerspiels hat Corneille mit Scharfblick, Kühnheit und Feuer begründet; in das innere Gefüge der tragischen Kunst war er jedoch nicht eingedrungen. Seine Helden gehen oft über die Natur und die Wahrheit hinaus, sein Hang zu Prunk, Pomp und Emphase überschreitet die Grenzen des tragischen Ausdrucks; er steht noch ganz im Banne der spanischen Romantik. Das Zeitalter Ludwigs XIV. brach diesen Bann; die Lehre und das Beispiel eines Mannes wie Boileau, dessen noch zu gedenken sein wird, ebneten der Kunst die Wege zu ihren höchsten Zielen. Es kam nur darauf an, daß dem großen Talent ein größeres sich nachdrängte, welches diesen allgemeinen Regeln poetischen Ausdruck geben und, was dem ersteren gefehlt, aus seinem Eigenen neu hinzufügen konnte. Ein solches Talent war

Racine. Er war vom Geiste der Antike genährt; er hatte aber diesen Geist nicht, wie Corneille, bloß äußerlich erfaßt, sondern völlig in sich aufgenommen und mit seinem eigenen nationalen Geiste verarbeitet. Er hatte einen feinern Sinn für Anmut und Reinheit der Form und eine größere Umsicht. Er kam freilich auch ein Vierteljahrhundert, nachdem Corneille mit seinem „Cid“ die Bahn gebrochen, und während Corneille von seiner Höhe herabstieg und den Erfolgen seines jugendlichen Nebenbuhlers nicht mehr die Wage zu halten vermochte, ging Racine auf seiner künstlerischen Laufbahn von Fortschritt zu Fortschritt in der Anlage, in der Entwickelung der Handlung, in der Darstellung und Charakteristik seiner Helden. Ja, sein letztes Drama ist die bedeutendste seiner Schöpfungen. Aber auch Racine war ein Hofdichter, ein Dichter Ludwigs XIV., der die Sonne seiner Gunst über ihn eine Zeitlang scheinen ließ. Sein dramatisches Auftreten begann mit der „Thebaïde“ (1664), aber seinen Dichterruf begründete er erst drei Jahre später mit der „Andromaque“. Schon hier zeigte sich der Unterschied in der Auffassung des Heldenideals zwischen Racine und Corneille. Auch Andromache ist in den Kampf zwischen Liebe und Pflicht gestellt, aber dieser Konflikt entscheidet sich bei Racine fast immer zu gunsten der Leidenschaft. Er zeichnet eben die Menschen, wie sie sind, und nicht, wie sie sein sollten. Während Corneille an die Phantasie seiner Hörer appelliert, wendet sich Racine an ihr Herz; darum steht er auch unserm menschlichen Empfinden näher. Er stellt die Menschen dar, wie sie zu allen Zeiten gewesen sind und unter allen Himmelsstrichen sein werden, indem sie die Pflicht der Leidenschaft zum Opfer bringen.

Gerade aber dieser Vorzug birgt auch einen Nachteil in sich, der mit der Stellung Racines als Dichter unter einem König wie Ludwig XIV. eng zusammenhängt. Er sucht sich seine Helden natürlich im Altertum oder bei den Türken, denn, wie er in der Vorrede zu seinem Drama „Bajazet“ selbst sagt, würde er einem Dichter nicht raten, eine moderne Handlung zum Gegenstand einer Tragödie zu machen, „wenn sie in dem Lande sich zugetragen, in welchem er sein Stück aufführen lassen wolle,“ noch auch Helden auf das Theater zu bringen, die von der Mehrzahl der Zuschauer gekannt seien. Man müsse die tragischen Helden eben mit anderen Augen ansehen, als wir gewöhnlich die Personen betrachten, die uns nahe stehen; ja Racine behauptet sogar, daß der Respekt vor den Helden in dem Verhältnis ihrer Entfernung zunehme, und daß die Entfernung der Länder anderseits die zu große Nähe der Zeiten aufwiege; die schaulustige Menge mache ja im großen und ganzen wenig Unterschied zwischen dem, was tausend Jahre und dem, was tausend Meilen von ihr entfernt sich zugetragen habe. Indem nun Racine diesem Grundsatz huldigte, zugleich aber auch menschlich wahren Empfindungen Ausdruck verleihen wollte, wurden seine antiken Helden moderne Franzosen, welche in der Toga die Ideen der ritterlichen Galanterie deklamierten, die dem Altertum gänzlich fern lag. Corneille hatte recht, wenn er sagte, daß die Persönlichkeiten der Tragödie „Bajazet“ unter türkischen Kleidern französische Sentiments hätten. Immer und überall, ob er uns in das bedrängte Theben, in das feindliche Lager vor Troja oder an den bunt belebten Hafen am Pontus Euxinus führt, erkennen wir das französische Königsschloß,



Szene aus Racines „Esther“.

Verkleinertes Faksimile eines Kupferstiches von Leclerc, nach Zeichnung von Lebrun in der Original-Quartausgabe von 1689; Paris, Denys Thierry.

die Gärten von Versailles, den prunkvollen Hof Ludwigs XIV. und das lebensprühende Paris wieder. Aber indem er seinen Gegenständen die historische Wahrheit nimmt, giebt er ihnen eine allgemein menschliche. Es ist wahr: wir erblicken auf seiner Bühne nur die Gestaltungen und Interessen, die der Versailler Hof jener Zeit gehegt und gepflegt, aber die leidenschaftlichen Motive von Liebe und Haß, von Ehrgeiz und Rachsucht sind wahr ausgedrückt, und so bleibt es im letzten Grunde gleichgültig, ob Achill oder Ludwig XIV., Berenice oder Fräulein von Maintenon diese Ideen aussprechen. Das gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt, waltet über Athen und Jerusalem so gut wie über Versailles und Paris, und die Tragik der Liebe ist im Altertum dieselbe wie in der französischen Klassik.

Dieser Tragik hat aber keiner einen so tiefen Ausdruck verliehen, wie Racine; nicht mit Unrecht hat man darum Corneille mit Aeschylos und ihn mit Sophokles verglichen. Der Unterschied der Zeit und der Bildung tritt freilich nirgends stärker hervor als in diesen Dramen nach antikem Stoff, wie z. B. in der „Phädra“ des Racine. Diese Tragödie, welcher die Intriguen des Hotel Rambouillet so große Schwierigkeiten bereitet hatten, wurde damals dem gleichmäßigen Trauerspiel eines mittelmäßigen Dichters nachgesetzt. Das Theater ward der Schauplatz erregter Parteikämpfe; es gelang den zahlreichen Gegnern Racines, sein Stück zu Falle zu bringen. Dagegen ergriff sein Verteidiger Boileau die Partei des schwer gekränkten Dichters, indem er die gegen ihn gesponnene Intrigue vor aller Welt enthüllte. Racine selbst aber bestimmte dieses Mißgeschick, der Bühnenthätigkeit zunächst zu entsagen; erst später trat er wieder mit zwei Dramen aus der biblischen Geschichte hervor: „Esther“ und „Athalie“, neben der „Phädra“ seine beiden bedeutendsten Schöpfungen.

Von den zehn Stücken des Racine spielen sechs im Altertum. In „Andromaque“ wird der Egoismus der leidenschaftlichen und unglücklichen Liebe geschildert; im „Britannicus“ führt uns der Dichter den Hof Neros vor und den tragischen Konflikt der Eifersucht zwischen dem Kaiser und Britannicus wegen der Junia. Auch in „Berenice“ ist es der Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, welchen der Dichter sich aus dem römischen Altertum geholt hat. Titus liebt die Prinzessin Berenice, schickt sie aber nach Palästina zurück, weil die Reichsgesetze dem Kaiser die Ehe mit einer ausländischen Fürstin verbieten. In „Mithridates“ feiert er den Sieg reiner und hingebender Liebe, in „Iphigenie“ behandelt er den bekannten antiken Stoff nach französischen Anschauungen, und in „Phädra“ ahmt er die bekannte Tragödie des Euripides nach. Aber der Unterschied ist ein wichtiger. Während Euripides das Schwergewicht der Handlung auf den spröden Hippolytos legt, ist bei Racine Phädra selbst die Hauptperson und bereitet sich durch das Übermaß ihrer Neigung ein wahrhaft tragisches Ende. „Phädra ist allerdings weder Griechin noch Französin, aber sie ist das leidenschaftliche Weib aller Jahrhunderte und aller Völker. Sie ist, wenn man will, mehr ein Typus als ein individueller Charakter. Aber die Grundzüge dieses Typus sind der Natur entnommen und werden in jeder Lage, die der „Phädra“ gleicht, sich wiederholen, solange es Menschen giebt, fähig zu lieben und Schmerzen der Liebe zu empfinden.“



Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Gerard Edelinck.



Nicht ohne Sinn hat man Racine den Dichter der Frauen genannt; er war der erste moderne Dichter, der die Empfindungen des Frauenherzens wahr und getreu darzustellen verstanden hat. Er lebte ja auch in einer Zeit, in welcher die Frauen aus den Kreisen engerer Weiblichkeit heraustraten und eine tonangebende Rolle spielten. So stellte er den weiblichen Charakter in seinen Dramen in den Vordergrund, dessen Denken und Handeln einzig und allein durch das Gefühl bestimmt wird. Während Corneille in der Zeichnung seiner Männer, rauher und edler Helden, sich auszeichnet, ragt Racine durch die Schilderung seiner weiblichen Charaktere hervor. Corneilles Frauen sprechen ebenso wie die Männer, sie haben etwas Übertriebenes und Verzerrtes; die Frauen Racines dagegen sprechen wahr und drücken immer das Empfinden aus, welches der weiblichen Natur zu allen Zeiten in gleicher Lage eigentümlich ist.



Titelbild, gezeichnet von C. Lebrun, gestochen von Seb. Leclerc, zur ersten Ausgabe von Racines Werken; Paris, Jean Ribou, 1676.

Die Stoffe seiner historischen Dramen sind bekannt. Als das bedeutendste gilt die „Athalie“, und es zeugt für die Kunst des Dichters, daß er diesen so wenig dramatischen Stoff zu bewältigen verstanden. Es fehlt diesem Trauerspiel an einem Helden, einem Mittelpunkt, denn der König Joas ist noch ein Kind, und dennoch atmet es volle tragische Kraft und einen Hauch jener Größe, die das Tragische zu allen Zeiten erfüllt hat. Die Szene, in welcher Athalie, die Witwe Jorams, ihren Enkel Joas, den König von Juda, erkennt, ist von wahrhaft erschütternder Wirkung. Sie hatte vorher in einem Traum das Bild des Kindes gesehen, und nun erblickt sie den Knaben selbst und will ihn für sich gewinnen. Er aber will in dem Tempel bleiben und den Gott anbeten, den er von Kindheit auf verehrt. Mit großem Geschick hat es Racine verstanden, die antiken Chöre in modernes Gewand zu kleiden und durch sie den Gang der Handlung zu fördern.

Racine war wahrer und tiefer als Corneille, der vielleicht im einzelnen größer und ergreifender gewirkt haben mochte. Er hat den Menschen unmittelbarer angeschaut und natürlicher dargestellt. Er besaß Geschmack und Kraft, diese Eigenschaften zu verwerten. Alle Unwahrscheinlichkeiten, welche aus der strengen Innehaltung der Form, aus der Beobachtung des Gesetzes von den drei Einheiten entstanden, wußte er zu vermeiden; sein Versbau ist tadellos, seine Reime sind harmonisch und klangvoll, seine Sprache ist edel, von erhabenem Pathos, und so sind seine Tragödien bis auf die neue Zeit Muster des ernsten poetischen Stils und der tragischen Kunst in Frankreich geblieben.

Wenn die Franzosen mit Vorliebe Vergleiche mit den Griechen anstellen und Corneille ihren Aeschylos, Racine ihren Sophokles nennen, so mag man an diesen Vergleichen immerhin sehr viel auszusetzen haben. Keiner aber wäre berechtigter als der, mit welchem sie den hervorragendsten Dichter der französischen Komödie, der zu derselben Zeit wie Racine lebte, nämlich Molière, als den französischen Aristophanes feiern. Die Komödie, die schon von Jodelle von der Tragödie geschieden wurde, hatte sich in Frankreich nicht so rasch entwickelt wie die letztere. Die Ungunst der Zeiten, die Kriege und Parteikämpfe verhinderten eine solche Ausbildung der Komödie, und doch lag die Keimkraft hierzu sowohl in dem französischen Geiste wie in der Gesellschaft jener Zeit. In Sitten und Verhältnissen hatten sich die Formen ausgebildet, welche dem natürlichen Hang des Menschen zum Spott, zur Freude und zum Scherz die reichste Gelegenheit bieten konnten. Diese Regung war aber im französischen Nationalcharakter, man kann wohl sagen, von den Tagen seines Ursprungs an, tief begründet. Diese Nation hat einen natürlichen Beruf für die Komödie; es war das Organ ihres Geistes, und so ist es kein Wunder, daß in einer Zeit, wo alle Verhältnisse so günstig lagen, ein Dichter von hoher Begabung und tiefem Scharfblick das nationalfranzösische Charakterlustspiel als ein für alle Zeit mustergültiges schaffen konnte.

Jean Poquelin de Molière (1622—1673) war ein Pariser. Schon in früher Jugend erweckten die theatralischen Vorstellungen in dem Knaben die Lust für das Theater. Früh auch trat er in den Dienst des Hofes. Als ein Einundzwanzigjähriger trat er in eine Wandertruppe ein und teilte deren abenteuerliches Leben. Zwölf Jahre ging er durch das Land als Provinzschauspieler und dann endlich verschaffte ihm der glückliche Erfolg eines seiner Stücke die Erlaubnis, sich mit seiner Truppe, deren Leiter er inzwischen geworden war, in Paris niederzulassen. Die Gesellschaft führte den Titel „troupe de Monsieur.“ Von nun an beginnt die Reihe seiner großen Erfolge in der Sittenkomödie und im Charakterlustspiel. Molière wurde angesehen und reich; nun heiratete er die sechzehnjährige Armande Béjars, die Schwester oder, wie andere meinen, die Tochter seiner alten Geliebten Madelaine Béjars. Aber er fand in dieser Ehe nicht das Glück, welches er gesucht. Während der Darstellung eines seiner eigenen Stücke wurde er von einer tödlichen Krankheit befallen, und wenige Stunden darauf starb er.

Wenn man Molières Bedeutung in ihrem vollen Umfang würdigen will, muß man sein Leben genau kennen lernen. Es ist sehr richtig von einem der besten Kenner Molières in Deutschland ausgeführt worden, daß dessen Dichtungen ein untrügliches Spiegelbild der Gemütsstimmung des Dichters selbst während seines ganzen Lebens uns darbieten, ja daß kaum in den Werken eines andern Dichters der Zusammenhang zwischen dem Schöpfer und seinem Werk so unverkennbar sei, wie in den Molièreschen Lustspielen. Ist diese Idee richtig — und daß sie richtig ist, zeigt die Ausführung derselben, — so gelangen wir zu der Erkenntnis, daß Molière ein großer Dichter war, weil er auch als Mensch groß und gut gewesen.



Szene aus den „Précieuses ridicules“.
Aus der Ausgabe der Oeuvres de Molière; Paris, 1682.

Seine ersten Versuche sind noch unbedeutend; sie bewegen sich in den konventionellen Schranken der alten Komödie. Molière studiert mit Eifer die Alten, namentlich Plautus und Terenz; er ahmt die spanischen und italienischen Possen nach und scheut sich auch nicht, aus den alten Stegreifkomödien und Farcen der eigenen Litteratur sich Rats zu erholen. Erst da er nach Paris zurückkehrt, erlangt er seine Selbständigkeit und gründet die Charakterkomödie nicht nur für seine Nation, sondern als ein Vorbild der Dichtung für alle Völker. Er stellt einen Charakter wie ein moralisches Problem an die Spitze seines Stückes, und dieser Charakter entwickelt sich mit natürlicher Konsequenz im Verlaufe der Handlung und in mehr oder minder komischen Situationen, so daß alle Ereignisse sich auf ihn beziehen und mit ihm in Übereinstimmung stehen. Jene komischen Situationen sind aber nicht willkürlich herbeigezogen, sondern sie dienen dazu, sein eigenes Wesen zu enthüllen oder zu erklären. So

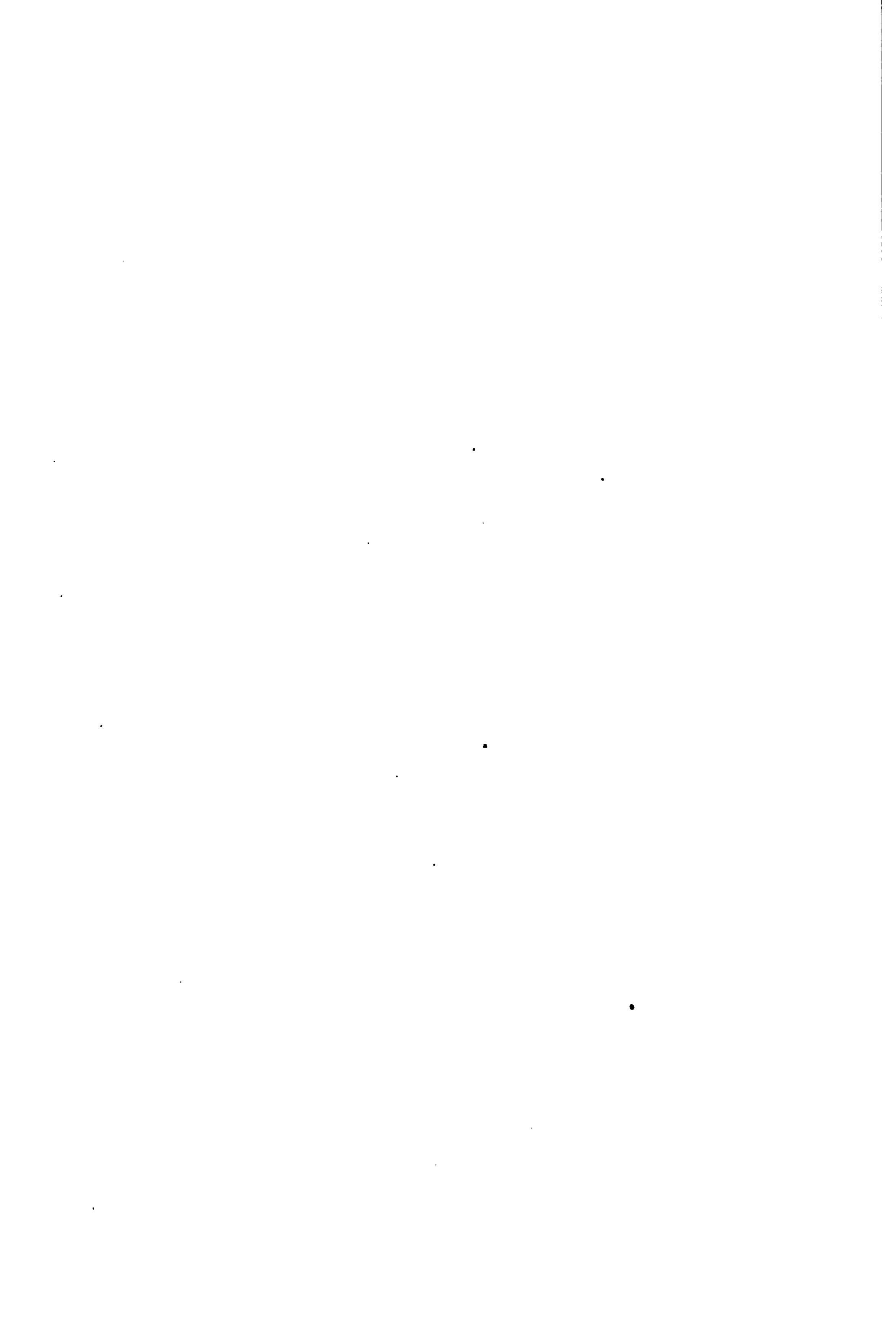
brachte Molière in die Komödie die Einheit, Kraft und Würde der Tragödie. Eine Fülle scharf gezeichneter Charaktere jedes Alters, Geschlechts und Standes zieht in seinen 33 Lustspielen an uns vorüber. Alle Torheiten der Zeit werden darin verspottet und gegeißelt: die gelehrten Frauen, die [illegible], die [illegible], die Charlatane unter den Ärzten, dann aber auch die menschlichen Fehler und Schwächen der Menschen: die Geizigen, die Hochmütigen, die eingebildeten Kranken, die [illegible] und die Misanthropen. Die sittliche Tendenz, von welcher der Dichter ausgeht, die treffenden Beobachtungen über das menschliche Leben, die in seinen Werken immer wiederkehren, das klare und feine Gewebe der Szenen und endlich die schöne und richtige Sprache derselben — dies alles führte die Entwicklung der Komödie auf eine hohe Stufe. Molière besaß nicht nur einen klaren Blick für die Verhältnisse, sondern auch die scharfe Beobachtungsgabe für die Schwächen und Fehler der Menschen. Er wußte das Originelle von dem Allgemeinen zu unterscheiden und das Typische in den menschlichen Naturen hervorzuheben. Er ist ein Moralist und ein Philosoph: er erfaßt seine Aufgabe mit hohem Ernst und führt sie mit seltener Kraft, mit Wahrheit und Freiheit aus. Sein sittlicher Einfluß war ein nicht geringer. Einzelne seiner Tragödien haben nicht nur hervorragenden künstlerischen Wert, sondern geradezu eine unvergleichliche kulturgeschichtliche Bedeutung.

Das dramatische Pasquill gegen die gelehrten Blaustrümpfe des Hotel Rambouillet, von welchem bereits die Rede gewesen ist, „Les précieuses ridicules“ war das erste Werk Molières nach seiner Rückkehr nach Paris. Es war ein ungeheures Wagnis, mit allen Traditionen zu brechen, alle konventionellen Vorteile aufzugeben und Genossen seiner Zeit, mitlebende Personen auf die Bühne zu bringen; ja noch mehr, es war eine litterarische Revolution, aber sie endete mit dem Siege des mutigen Dichters. „Jetzt brauche ich mich nicht mehr um Plautus und Terenz zu kümmern,“ rief Molière nach diesem Erfolge aus, „jetzt brauche ich nur noch das Leben zu studieren.“ Und mit welchem Erfolge Molière dieses Studium betrieben hat, zeigt schon das zweite seiner selbständigen Lustspiele, („Die Schule der Ehemänner“), „L'école des maris“. Seine Liebe führte ihn auf diesen Stoff. „Ein ernster Kampf tobte in dem Herzen des Dichters. Er, der Philosoph, der ernste Beobachter, der Satiriker, der die Schwäche bei den anderen so gut erkannte und so trefflich zu geißeln verstand, er selbst sollte sich eine der größten Schwächen zu schulden kommen lassen. Er vergegenwärtigte sich mit unbarmherziger Logik, was ihm bevorstand, wenn er der Stimme seines Herzens folgte. Er sah die Gefahren, die wider ihn heraufzogen, aber er sah keine Möglichkeit, sie zu beschwören.“ Und da raffte er sich auf und schrieb sein Stück, die „Schule der Ehemänner,“ in welchem er sich selbst und seine eigene Leidenschaft verspottete. In Sganarel, der die junge Isabella durch Ketten an sich fesseln will, gab der Dichter seinen eigenen Liebeswahn dem Gelächter des Parterres preis. Aber auch dem Funken von Hoffnung, der noch immer in seinem Herzen fortglimmt, verleiht er in dieser Komödie Ausdruck, indem er dem Sganarel Ariost gegenüberstellt, der mit seinem jungen Mündel Leonore einen Bund schließt. Darum läßt er Ariost seine eigene Lebensanschauung verkünden:



Molière.

Nach dem Kupferstiche von Jacques Firmin Beauvarlet; Originalgemälde von Sebastian Bourdon.



Es steht mein Grundsatz fest:
Daß man die Jugend lachend unterrichten,
Mit großer Sanftmut ihre Fehler tadeln
Und ihr die Tugend nicht verleiden soll.
Mit Leonoren hab' ich ihn befolgt,
Geringe Unart zum Verbrechen nie
Gestempelt, ihre kind'schen Wünsche stets
Erfüllt, — und braucht' es, Gott sei Dank, bis jetzt
Nicht zu bereun. Ich hab' ihr nie verwehrt,
An Bällen sich, am Schauspiel, an gewählter
Gesellschaft, an Konzerten zu erfreuen:
Das alles, mein' ich, sei sehr wohl geeignet,
Geist und Verstand der Jugend auszubilden;
Und besser als ein Buch belehrt die Schule
Der Welt sie über feinen Ton und Sitte.
Sie findet Freud' an Kleidern, Band und Spitzen;
Was schadet's, ihrem Wunsche füg' ich mich:
Das sind Behaglichkeiten, die man gern,
Wenn man das Geld hat, jungen Mädchen gönnt.
Ich weiß, daß unsre Jahre wenig stimmen,
Und volle Freiheit lass' ich ihrer Wahl.
Wenn dann viertausend Thaler sichrer Rente,
Gefäll'ge Sorg' und große Zärtlichkeit
In diesem Bund nach ihrer besten Einsicht
Den Unterschied des Alters auszugleichen
Vermögen — wohl, so nimmt sie mich; wo nicht,
Wähle sie einen andern.

Nach der ersten Aufführung dieses Stückes fand die Heirat Molières statt, und das erste Stück, welches Molière als Gatte schrieb, war: „Die Schule der Frauen" (L'école des femmes). In der That, sein deutscher Biograph hat recht: „Es giebt kaum ein menschlich ergreifenderes Trauerspiel als dieses dichterisch vollendete Lustspiel." Alles, was er selbst gefürchtet und in seiner „Schule der Ehemänner" ausgesprochen, war nur zu rasch in Erfüllung gegangen. Er hatte durch diese Heirat das Glück seines Lebens verloren, und mit klarem Blick in seine eigene Lage schrieb er sein neues Lustspiel, „die grausame Sühne eines verirrten Herzens", indem er sein eigenes Eheleid mit satirischer Schärfe, aber auch mit blutendem Herzen geißelte. Den Angriffen gegenüber, die von einflußreicher Seite nun gegen ihn erhoben wurden, schrieb er sein nächstes Stück: „Die Kritik der Frauenschule," eine Selbstverteidigung, welche alle Lacher auf seine Seite brachte, den wahren Zustand seines Herzens aber verhüllte. Gelang es ihm doch selbst nicht, seine unglückliche Leidenschaft zu bezwingen, noch auch die verhängnisvolle Lage, in die er sich gebracht, zu ändern.

In dieser Situation schrieb er den „Misanthrope." Ernstlich beschaue man den „Misanthropen," sagt Goethe, „und frage sich, ob jemals ein Dichter sein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargestellt hat. Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieses Stückes tragisch nennen; einen solchen Eindruck hat es wenigstens jederzeit bei uns zurückgelassen, wenn dasjenige vor Blick und Geist gebracht wird, was uns oft selbst zur Verzweiflung bringt und wir ihn aus der Welt jagen möchten." Es ist der Schmerzensschrei eines unglücklichen Herzens, den Molière hier ausstößt, ein Bekenntnis seiner unglücklichen Verirrung.

Aber der „Misanthrope“ hat noch eine andere Tendenz; er richtet sich auch gegen die elegante aber oberflächliche und beschränkte französische Gesellschaft jener Zeit, deren unerbittlicher Richter Molière gewesen ist. Von dem Geiste der Lüge, des Eigennutzes und der Schmeichelei, der diese Gesellschaft durchdringt, giebt er in seinem „Misanthrope“ ein glänzendes Beispiel. Die Kunst Molières steht hier auf dem Gipfel ihres Könnens, und diejenigen Beurteiler sind sehr im Irrtum, welche glauben, daß jene Philosophie des Hofes und der Stadt, welche der verständige und elegante Philinte vor dem Misanthropen Alceste verkündet, die Grundsätze der eigenen Moralphilosophie des Dichters seien. Er geht vielmehr dabei von einer geheimen Grundstimmung aus, die von jener Hofphilosophie sehr weit entfernt ist, gegen die sich in erster Reihe sein Spott richtet. In einem seiner kleinen Impromptus macht ihm seine Frau seine beständigen Angriffe auf Adel und Gesellschaft zum Vorwurf. „Immer Marquis!“ sagt sie. — „Ja,“ erwidert Molière, „immer Marquis. Wen zum Teufel soll man denn zum Spaßmacher in der Komödie nehmen? Der Marquis ist heute die lächerliche Person im Lustspiel; und wie man in den Lustspielen der Alten immer einen närrischen Bedienten sieht, der die Zuhörer lachen macht, so braucht man in den heutigen Stücken immer einen lächerlichen Marquis, der die Gesellschaft erheitert.“ Von diesem Prinzip ausgehend zeigte Molière in seinen folgenden Stücken, im „Don Juan“, den er nach einem alten spanischen Muster behandelte, im „George Dandin“, im „Bourgeois gentilhomme“ alle Schwächen und Eitelkeiten jener vornehmen Gesellschaft, deren Korruption er aus eigener Anschauung kennt.



Titelbild des zweiten Bandes der Original-Ausgabe von Molières Werken; Paris 1666:
Molière in der Rolle des Arnulph und die Darstellerin der Agnése in der „Schule der Frauen“, gekrönt von Thalia.
Nach dem Kupferstiche von Chauveau.

Seine Dichtung ist in der That wie eine Vorahnung kommender weltgeschichtlicher Ereignisse.

Den Gipfel seiner Kunst erstieg Molière mit seinem „Tartuffe“. Die Schicksale dieses Stückes waren merkwürdige. Es erregte, als es 1664 vor dem Hofe aufgeführt wurde, schon heftigen Widerstand, und, als es drei Jahre später auf dem Theater gespielt wurde, einen Sturm von Haß und Verfolgung gegen den Dichter, der auf das Verbot des Stückes mit der Frage antwortete: „Weshalb soll es mir verwehrt sein, Predigten zu halten, wenn man den Pfaffen gestattet, Possen zu reißen?“ Der Gunst des Königs verdankte es Molière, daß die Aufführung seines Werkes endlich doch gestattet wurde. Die eigene Weltanschauung Molières spricht sich in diesem Stücke mit überzeugender Kraft aus. Während für Tartuffe die Tugend nur im Schein besteht, und es leicht sei, sich mit dem Himmel abzufinden, wenn nur alles geheim bleibe, spricht Molière durch eine andere Person des Stückes, durch Clémens, seine Meinung aus:

— — — Euresgleichen alle
Verlangen, daß man blind sei, wie sie selbst:
Ein Freigeist dünkt sie, wer noch Augen hat;
Wer nicht vor ihren Götzen kniet, der soll
Nichts glauben und das Heilige versuchen.
Und wie man auf dem Feld der Ehre nie
Den wahren Tapfren prahlen hört, so sind
Die Herzensfrommen auch die wirklichen,
Nicht solche, die die Augen nur verdrehn
Und so viel Wesens machen. Wollt ihr denn
Die Frömmigkeit und Heuchelei verwechseln?
Nicht dem Gesicht, der Maske huldigt ihr
Gezierter Künstelei statt schlichter Einfalt.
Doch wie ich einerseits den wahren Frommen
An jedem andern Helden stets verehrt,
So wüßt' ich nichts, das mir verhaßter sei
Als jene übertünchten Außenseiten
Zur Schau getragner Andacht,
Als die Heuchler, die wie Quecksilber auf dem Markt
Mit läst'ger, frecher Gaukelei
Straflos das Volk bethören, und verspotten,
Was je dem Menschen für das Höchste gilt,
Nichtswürd'ge, die aus Geiz und Eigennutz
Die Frömmigkeit zum Handwerk und zur Ware
Erniedern und mit Seufzen und Geberden
Ämter und Würden kaufen; jene Rotte,
Die auf dem Weg zum Himmel ird'schem Gut
Wetteifernd nachrennt.

Die echte Freiheit ist ihm dagegen mild und menschlich; fremd allen krummen Wegen, allen Ränken, trachtet sie einzig, gut und schön zu leben, und das war das Ideal Molières.

Hatte er schon mit dem „Tartuffe“ die Schranke überschritten, welche ihn von seiner Zeit und der Gesellschaft, in die ihn das Schicksal versetzt, trennte, und allgemeine menschliche Fehler und Gebrechen geschildert, so erweiterte er in seinen letzten Werken sein dichterisches Stoffgebiet noch in ansehnlicher Weise.

Er schildert die Pedanterie, den Geiz, (L'avare), die lächerliche Schöngeisterei (Les femmes savantes) und endlich die Kurpfuscherei, („Der eingebildete Kranke“, le malade imaginaire). „Die gelehrten Frauen“ halten viele für das Meisterwerk des Dichters. Die Kunst, mit der er hier die weiblichen Charaktere schildert, ist bewundernswert. Diese Philaminte, Belise, Armande, Clitandre und Martine sind getreue Typen der Frauen der damaligen französischen Gesellschaft. Selbst in der Übertreibung wirkt die Komik der Charaktere und Situationen noch mit unwiderstehlicher Gewalt. Mit Recht hat man diese Komödie einem Galgen verglichen, an welchem das Laster und die Lächerlichkeit aufgehenkt ist. Die Betrüger wie die Betrogenen führt er aus dem wirklichen Leben, wo sie unerkannt umherlaufen, auf die Bühne, um sie erbarmungslos bloßzustellen. Mit unerbittlicher psychologischer Wahrheit führt er jeden Charakter bis in seine letzten Konsequenzen durch; die thörichten wie die schlechten Menschen werden verspottet, und jeder Spott geht aus einer wahrhaft sittlichen Tendenz hervor, aus der Tendenz zu bessern und zu bekehren. So war Molière nicht nur ein bewunderungswerter Denker, sondern auch ein Gesetzgeber der Moral und des guten Geschmacks.

Faksimile der Unterschrift Molières.
Von einem Dokument datiert: Paris, 31. August 1670. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.
Molières Handschrift ist nur in einfachen Unterschriften erhalten; eigenhändige Briefe oder Manuskripte von ihm sind nicht bekannt.

Die Tragödie und Komödie in ihrer klassischen Vollendung fanden natürlich im 17. Jahrhundert eifrigen Anhang und begeisterte Nachahmer. Aber keiner der folgenden Tragödiendichter vermochten Corneille oder Racine, geschweige Molière auch nur nahe zu kommen. Als der beste Nachfolger des letztern galt Regnard, und das beste seiner Lustspiele ist der „Spieler“ (Le joueur). Auch in seinen anderen Werken zeigt er eine scharfe Beobachtungsgabe für menschliche Laster und Fehler. Von den Tragödiendichtern ist Thomas Corneille, der Bruder des berühmten Dichters, dessen „Ariadne“ an die „Berenice“ des Racine erinnert, ferner Antoine de la Fosse, der in seinem „Manlius“ alle anderen Nachahmer überragt, zu nennen.

Wichtiger aber als alle diese Poeten ist ein Schriftsteller jenes Jahrhunderts, in welchem die litterarische Stimmung zu vollem Ausdruck gelangt und der der Gesetzgeber der französischen Poesie für die Folgezeit geblieben ist. Sein Name war Nicolas Boileau (1636—1711). Er führte die von Malherbe begonnene Form der französischen Poesie mit starker Kraft durch. Vom Geiste der Antike erfüllt, hatte er sich die Aufgabe gestellt, das Wesen der französischen Poesie zu erforschen und den Geschmack seiner Nation zu läutern. Er selbst war kein Dichter, aber gerade seine Selbsterkenntnis führte ihn auf jene Höhe, von welcher er einen so großen Einfluß auf Dichter wie Molière, Racine und Spätere üben konnte. Von der Natur mit einem großen Verstande, mit einer sichern Urteilskraft ausgestattet, besaß er ein feines Ohr und einen guten Takt für die wahrhaft künstlerische Empfindung. Er begann seine Wirksamkeit mit einer Reihe von Satiren, in welchen er gegen die Helden des Hotel

Rambouillet auftrat und die Lächerlichkeiten der sogenannten guten Gesellschaft geißelte. Wahrheitsliebend und freimütig, war Boileau der rechte Kritiker für jene Gesellschaft. Als man ihn davor warnte, sich durch die Satire Feinde zu schaffen, erwiderte er unerschrocken: „Gut, ich werde ein ehrlicher Mann bleiben und nichts zu fürchten haben.“ Neun Satiren, darunter die letzte durchaus litterarischen Inhalts, ferner ein Dialog in Prosa gegen die gefeiertsten Romandichter jener Zeit, besonders gegen das Fräulein von Scudéry, füllen die erste rein polemische Richtung seines Schaffens aus, in welcher dem Dichter viele Gegner und Neider erstanden sind. Aber er errang doch den Sieg und gelangte so zu einer positiven Richtung, indem er die Gesetze des Geschmacks für seine Nation feststellte. Er ging dabei von einer entschiedenen Opposition gegen die blinde Nachahmung der Spanier und Italiener aus; er warnte vor dem Mißbrauch des klassischen Ideals. In seiner „Art poétique“ stellte er einen ästhetischen Kanon auf, der an die „ars poetica“ des Horaz erinnerte und die allgemeingültigen Gesetze des modernen Geschmacks in allen Gattungen poetischer Komposition, von der Tragödie bis zum Sonett, festzustellen suchte. Das Zweckmäßige und Wahre ist ihm der allein leitende Gesichtspunkt für den Dichter: „Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.“ Mit gesunder Kritik geißelt er die Schwächen des französischen Geschmacks, und mit einem feinen Sprachgefühl würdigt er die einzelnen Dichtungsgattungen nach ihrer Bedeutung für den französischen Geist. Die Poesie beginnt bei ihm erst mit Marot; was vorher liegt, kennt er nicht oder übergeht er. Die Regeln, die er über Komposition und Technik der Dichtung aufstellt, sind klar und philosophisch erfaßt. Der höchste Richter der Poesie ist ihm der bon sens, d. h. der gesunde Menschenverstand, dem er die Herrschaft über die Poesie einräumt. Seine poetischen Vorschriften fanden um so leichter Eingang bei den Franzosen, als sie in vollendeten Versen, welche als Muster für seine Gesetze gelten konnten, dargestellt wurden.



Nicolas Boileau Despréaux.
Nach dem Stich, 1704, von Pierre Drevet; Originalgemälde von Roger de Piles.

Auch ein komisches Heldengedicht existiert von Boileau: „Das Chorpult“ (Le lutrin) nach Art des „Eimerraubs“ (La secchia rapita) von Tassoni. Das

Racine war wahrer und tiefer als Corneille, der vielleicht im einzelnen größer und ergreifender gewirkt haben mochte. Er hat den Menschen unmittelbarer angeschaut und natürlicher dargestellt. Er besaß Geschmack und Kraft, diese Eigenschaften zu verwerten. Alle Unwahrscheinlichkeiten, welche aus der strengen Innehaltung der Form, aus der Beobachtung des Gesetzes von den drei Einheiten entstanden, wußte er zu vermeiden; sein Versbau ist tadellos, seine Reime sind harmonisch und klangvoll, seine Sprache ist edel, von erhabenem Pathos, und so sind seine Tragödien bis auf die neue Zeit Muster des ernsten poetischen Stils und der tragischen Kunst in Frankreich geblieben.

Wenn die Franzosen mit Vorliebe Vergleiche mit den Griechen anstellen und Corneille ihren Aeschylos, Racine ihren Sophokles nennen, so mag man an diesen Vergleichen immerhin sehr viel auszusetzen haben. Keiner aber wäre berechtigter als der, mit welchem sie den hervorragendsten Dichter der französischen Komödie, der zu derselben Zeit wie Racine lebte, nämlich Molière, als den französischen Aristophanes feiern. Die Komödie, die schon von Jodelle von der Tragödie geschieden wurde, hatte sich in Frankreich nicht so rasch entwickelt wie die letztere. Die Ungunst der Zeiten, die Kriege und Parteikämpfe verhinderten eine solche Ausbildung der Komödie, und doch lag die Keimkraft hierzu sowohl in dem französischen Geiste wie in der Gesellschaft jener Zeit. In Sitten und Verhältnissen hatten sich die Formen ausgebildet, welche dem natürlichen Hang des Menschen zum Spott, zur Freude und zum Scherz die reichste Gelegenheit bieten konnten. Diese Regung war aber im französischen Nationalcharakter, man kann wohl sagen, von den Tagen seines Ursprungs an, tief begründet. Diese Nation hat einen natürlichen Beruf für die Komödie; es war das Organ ihres Geistes, und so ist es kein Wunder, daß in einer Zeit, wo alle Verhältnisse so günstig lagen, ein Dichter von hoher Begabung und tiefem Scharfblick das nationalfranzösische Charakterlustspiel als ein für alle Zeit mustergültiges schaffen konnte.

Jean Poquelin de Molière (1622—1673) war ein Pariser. Schon in früher Jugend erweckten die theatralischen Vorstellungen in dem Knaben die Lust für das Theater. Früh auch trat er in den Dienst des Hofes. Als ein Einundzwanzigjähriger trat er in eine Wandertruppe ein und teilte deren abenteuerliches Leben. Zwölf Jahre ging er durch das Land als Provinzschauspieler und dann endlich verschaffte ihm der glückliche Erfolg eines seiner Stücke die Erlaubnis, sich mit seiner Truppe, deren Leiter er inzwischen geworden war, in Paris niederzulassen. Die Gesellschaft führte den Titel „troupe de Monsieur.“ Von nun an beginnt die Reihe seiner großen Erfolge in der Sittenkomödie und im Charakterlustspiel. Molière wurde angesehen und reich; nun heiratete er die sechzehnjährige Armande Béjars, die Schwester oder, wie andere meinen, die Tochter seiner alten Geliebten Madelaine Béjars. Aber er fand in dieser Ehe nicht das Glück, welches er gesucht. Während der Darstellung eines seiner eigenen Stücke wurde er von einer tödlichen Krankheit befallen, und wenige Stunden darauf starb er.

Wenn man Molières Bedeutung in ihrem vollen Umfang würdigen will, muß man sein Leben genau kennen lernen. Es ist sehr richtig von einem der besten Kenner Molières in Deutschland ausgeführt worden, daß dessen Dichtungen ein untrügliches Spiegelbild der Gemütsstimmung des Dichters selbst während seines ganzen Lebens uns darbieten, ja daß kaum in den Werken eines andern Dichters der Zusammenhang zwischen dem Schöpfer und seinem Werk so unverkennbar sei, wie in den Molièreschen Lustspielen. Ist diese Idee richtig — und daß sie richtig ist, zeigt die Ausführung derselben, — so gelangen wir zu der Erkenntnis, daß Molière ein großer Dichter war, weil er auch als Mensch groß und gut gewesen.



Szene aus den „Précieuses ridicules".
Aus der Ausgabe der Oeuvres de Molière; Paris, 1682.

Seine ersten Versuche sind noch unbedeutend; sie bewegen sich in den konventionellen Schranken der alten Komödie. Molière studiert mit Eifer die Alten, namentlich Plautus und Terenz; er ahmt die spanischen und italienischen Possen nach und scheut sich auch nicht, aus den alten Stegreifkomödien und Farcen der eigenen Litteratur sich Rats zu erholen. Erst da er nach Paris zurückkehrt, erlangt er seine Selbständigkeit und gründet die Charakterkomödie nicht nur für seine Nation, sondern als ein Vorbild der Dichtung für alle Völker. Er stellt einen Charakter wie ein moralisches Problem an die Spitze seines Stückes, und dieser Charakter entwickelt sich mit natürlicher Konsequenz im Verlaufe der Handlung und in mehr oder minder komischen Situationen, so daß alle Ereignisse sich auf ihn beziehen und mit ihm in Übereinstimmung stehen. Jene komischen Situationen sind aber nicht willkürlich herbeigezogen, sondern sie dienen dazu, sein eigenes Wesen zu enthüllen oder zu erklären. So

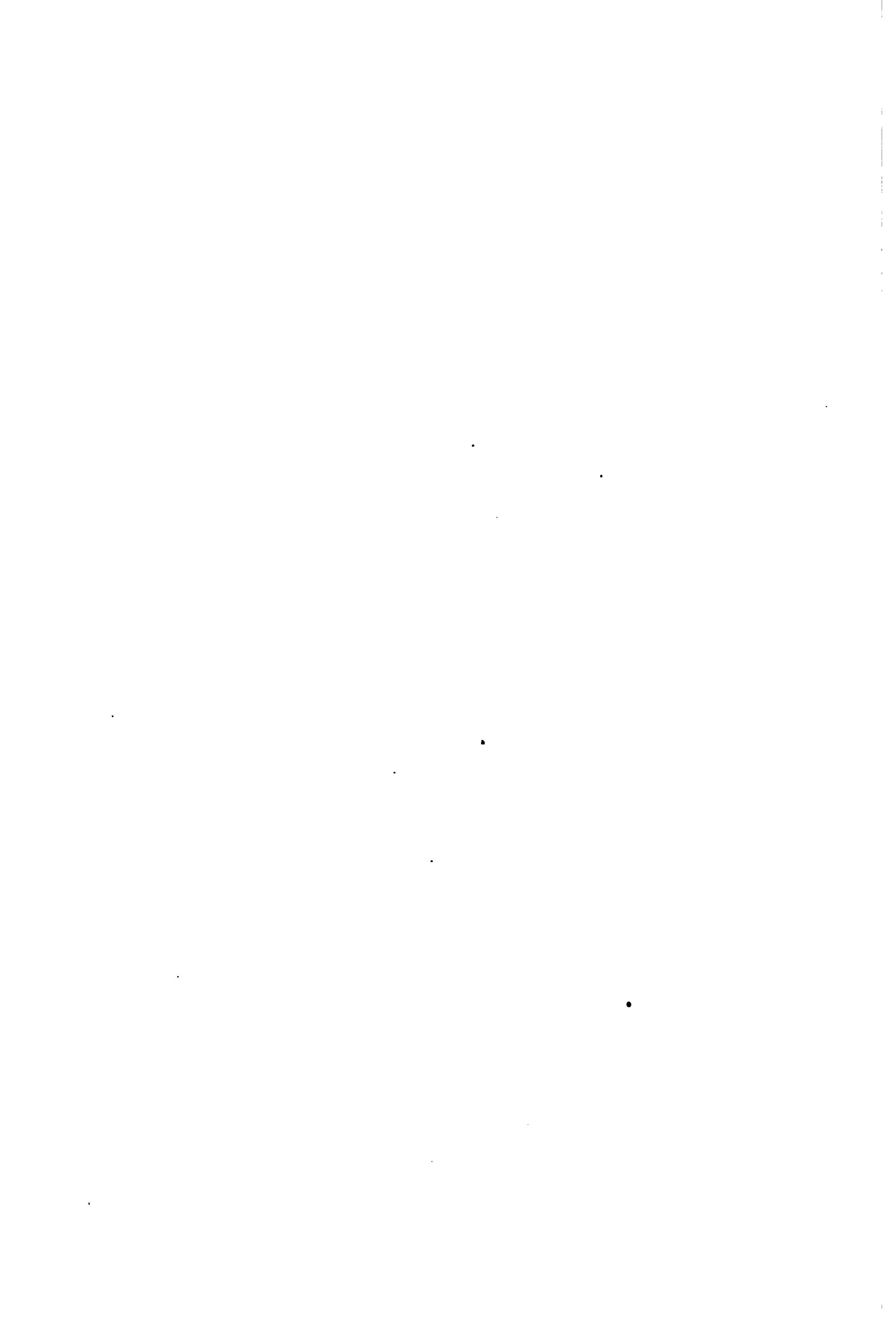
brachte Molière in die Komödie die Einheit, Kraft und Würde der Tragödie. Eine Fülle scharf gezeichneter Charaktere jedes Alters, Geschlechts und Standes zieht in seinen 32 Lustspielen an uns vorüber, alle Thorheiten der Zeit werden darin verspottet und gegeißelt; die gelehrten Frauen, die heuchlerische Geistlichkeit, die pedantische Zopfgelehrsamkeit, die Charlatane unter den Ärzten, dann aber auch die individuellen Fehler und Gebrechen der Menschen: die Geizigen, die Hochmütigen, die eingebildeten Kranken, die Aufgeblasenen und die Misanthropen. Die sittliche Tendenz, von welcher der Dichter ausgeht, die treffenden Beobachtungen über das menschliche Leben, die in seinen Werken immer wiederkehren, das klare und feste Gewebe der Szenen und endlich die schöne und würdige Sprache derselben — dies alles führte die Entwickelung der Komödie auf eine hohe Stufe. Molière besaß nicht nur einen klaren Blick für die Verhältnisse, sondern auch die scharfe Beobachtungsgabe für die Vorzüge und Fehler der Menschen. Er wußte das Originelle von dem Allgemeinen zu unterscheiden und das Typische in den menschlichen Naturen hervorzukehren. Er ist ein Moralist und ein Philosoph; er erfaßt seine Aufgabe mit hohem Ernst und führt sie mit seltener Kraft, mit Wahrheit und Freiheit aus. Sein sittlicher Einfluß war ein nicht geringer. Einzelne seiner Tragödien haben nicht nur hervorragenden künstlerischen Wert, sondern geradezu eine unvergleichliche kulturgeschichtliche Bedeutung.

Das dramatische Pasquill gegen die gelehrten Blaustrümpfe des Hotel Rambouillet, von welchem bereits die Rede gewesen ist, „Les précieuses ridicules" war das erste Werk Molières nach seiner Rückkehr nach Paris. Es war ein ungeheures Wagnis, mit allen Traditionen zu brechen, alle konventionellen Vorteile aufzugeben und Genossen seiner Zeit, mitlebende Personen auf die Bühne zu bringen; ja noch mehr, es war eine litterarische Revolution, aber sie endete mit dem Siege des mutigen Dichters. „Jetzt brauche ich mich nicht mehr um Plautus und Terenz zu kümmern," rief Molière nach diesem Erfolge aus, „jetzt brauche ich nur noch das Leben zu studieren." Und mit welchem Erfolge Molière dieses Studium betrieben hat, zeigt schon das zweite seiner selbständigen Lustspiele, („Die Schule der Ehemänner") „L'école des maris". Seine Liebe führte ihn auf diesen Stoff. „Ein ernster Kampf tobte in dem Herzen des Dichters. Er, der Philosoph, der ernste Beobachter, der Satiriker, der die Schwäche bei den anderen so gut erkannte und so trefflich zu geißeln verstand, er selbst sollte sich eine der größten Schwächen zu schulden kommen lassen. Er vergegenwärtigte sich mit unbarmherziger Logik, was ihm bevorstand, wenn er der Stimme seines Herzens folgte. Er sah die Gefahren, die wider ihn heraufzogen, aber er sah keine Möglichkeit, sie zu beschwören." Und da raffte er sich auf und schrieb sein Stück, die „Schule der Ehemänner," in welchem er sich selbst und seine eigene Leidenschaft verspottete. In Sganarel, der die junge Isabella durch Ketten an sich fesseln will, gab der Dichter seinen eigenen Liebeswahn dem Gelächter des Parterres preis. Aber auch dem Funken von Hoffnung, der noch immer in seinem Herzen fortglimmt, verleiht er in dieser Komödie Ausdruck, indem er dem Sganarel Ariost gegenüberstellt, der mit seinem jungen Mündel Leonore einen Bund schließt. Darum läßt er Ariost seine eigene Lebensanschauung verkünden:



Molière.

Nach dem Kupferstiche von Jacques Firmin Beauvarlet; Originalgemälde von Sebastian Bourdon.



Es steht mein Grundsatz fest:
Daß man die Jugend lachend unterrichten,
Mit großer Sanftmut ihre Fehler tadeln
Und ihr die Tugend nicht verleiden soll.
Mit Leonoren hab' ich ihn befolgt,
Geringe Unart zum Verbrechen nie
Gestempelt, ihre kind'schen Wünsche stets
Erfüllt, — und braucht' es, Gott sei Dank, bis jetzt
Nicht zu bereun. Ich hab' ihr nie verwehrt,
An Bällen sich, am Schauspiel, an gewählter
Gesellschaft, an Konzerten zu erfreuen:
Das alles, mein' ich, sei sehr wohl geeignet,
Geist und Verstand der Jugend auszubilden;
Und besser als ein Buch belehrt die Schule
Der Welt sie über feinen Ton und Sitte.
Sie findet Freud' an Kleidern, Band und Spitzen;
Was schadet's, ihrem Wunsche füg' ich mich:
Das sind Behaglichkeiten, die man gern,
Wenn man das Geld hat, jungen Mädchen gönnt.
Ich weiß, daß unsre Jahre wenig stimmen,
Und volle Freiheit lass' ich ihrer Wahl.
Wenn dann viertausend Thaler sichrer Rente,
Gefäll'ge Sorg' und große Zärtlichkeit
In diesem Bund nach ihrer besten Einsicht
Den Unterschied des Alters auszugleichen
Vermögen — wohl, so nimmt sie mich; wo nicht,
Wähle sie einen andern.

Nach der ersten Aufführung dieses Stückes fand die Heirat Molières statt, und das erste Stück, welches Molière als Gatte schrieb, war: „Die Schule der Frauen" (L'école des femmes). In der That, sein deutscher Biograph hat recht: „Es giebt kaum ein menschlich ergreifenderes Trauerspiel als dieses dichterisch vollendete Lustspiel." Alles, was er selbst gefürchtet und in seiner „Schule der Ehemänner" ausgesprochen, war nur zu rasch in Erfüllung gegangen. Er hatte durch diese Heirat das Glück seines Lebens verloren, und mit klarem Blick in seine eigene Lage schrieb er sein neues Lustspiel, „die grausame Sühne eines verirrten Herzens", indem er sein eigenes Eheleid mit satirischer Schärfe, aber auch mit blutendem Herzen geißelte. Den Angriffen gegenüber, die von einflußreicher Seite nun gegen ihn erhoben wurden, schrieb er sein nächstes Stück: „Die Kritik der Frauenschule," eine Selbstverteidigung, welche alle Lacher auf seine Seite brachte, den wahren Zustand seines Herzens aber verhüllte. Gelang es ihm doch selbst nicht, seine unglückliche Leidenschaft zu bezwingen, noch auch die verhängnisvolle Lage, in die er sich gebracht, zu ändern.

In dieser Situation schrieb er den „Misanthrope." Ernstlich beschaue man den „Misanthropen," sagt Goethe, „und frage sich, ob jemals ein Dichter sein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargestellt hat. Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieses Stückes tragisch nennen; einen solchen Eindruck hat es wenigstens jederzeit bei uns zurückgelassen, wenn dasjenige vor Blick und Geist gebracht wird, was uns oft selbst zur Verzweiflung bringt und wir ihn aus der Welt jagen möchten." Es ist der Schmerzensschrei eines unglücklichen Herzens, den Molière hier ausstößt, ein Bekenntnis seiner unglücklichen Verirrung.

Aber der „Misanthrope" hat noch eine andere Tendenz; er richtet sich auch gegen die elegante aber oberflächliche und beschränkte französische Gesellschaft jener Zeit, deren unerbittlicher Richter Molière gewesen ist. Von dem Geiste der Lüge, des Eigennutzes und der Schmeichelei, der diese Gesellschaft durchdringt, giebt er in seinem „Misanthrope" ein glänzendes Beispiel. Die Kunst Molières steht hier auf dem Gipfel ihres Könnens, und diejenigen Beurteiler sind sehr im Irrtum, welche glauben, daß jene Philosophie des Hofes und der Stadt, welche der verständige und elegante Philinte vor dem Misanthropen Alceste verkündet, die Grundsätze der eigenen Moralphilosophie des Dichters seien. Er geht vielmehr dabei von einer geheimen Grundstimmung aus, die von jener Hofphilosophie sehr weit entfernt ist, gegen die sich in erster Reihe sein Spott richtet. In einem seiner kleinen Impromptus macht ihm seine Frau seine beständigen Angriffe auf Adel und Gesellschaft zum Vorwurf. „Immer Marquis!" sagt sie. — „Ja," erwidert Molière, „immer Marquis. Wen zum Teufel soll man denn zum Spaßmacher in der Komödie nehmen? Der Marquis ist heute die lächerliche Person im Lustspiel; und wie man in den Lustspielen der Alten immer einen närrischen Bedienten sieht, der die Zuhörer lachen macht, so braucht man in den heutigen Stücken immer einen lächerlichen Marquis, der die Gesellschaft erheitert." Von diesem Prinzip ausgehend zeigte Molière in seinen folgenden Stücken, im „Don Juan", den er nach einem alten spanischen Muster behandelte, im „George Dandin", im „Bourgeois gentilhomme" alle Schwächen und Eitelkeiten jener vornehmen Gesellschaft, deren Korruption er aus eigener Anschauung kennt.



Titelbild des zweiten Bandes der Original-Ausgabe von Molières Werken; Paris 1666:
Molière in der Rolle des Arnulph und die Darstellerin der Agnèse in der „Schule der Frauen", gekrönt von Thalia.
Nach dem Kupferstiche von Chauveau.

Seine Dichtung ist in der That wie eine Vorahnung kommender weltgeschichtlicher Ereignisse.

Den Gipfel seiner Kunst erstieg Molière mit seinem „Tartuffe". Die Schicksale dieses Stückes waren merkwürdige. Es erregte, als es 1664 vor dem Hofe aufgeführt wurde, schon heftigen Widerstand, und, als es drei Jahre später auf dem Theater gespielt wurde, einen Sturm von Haß und Verfolgung gegen den Dichter, der auf das Verbot des Stückes mit der Frage antwortete: „Weshalb soll es mir verwehrt sein, Predigten zu halten, wenn man den Pfaffen gestattet, Possen zu reißen?" Der Gunst des Königs verdankte es Molière, daß die Aufführung seines Werkes endlich doch gestattet wurde. Die eigene Weltanschauung Molières spricht sich in diesem Stücke mit überzeugender Kraft aus. Während für Tartuffe die Tugend nur im Schein besteht, und es leicht sei, sich mit dem Himmel abzufinden, wenn nur alles geheim bleibe, spricht Molière durch eine andere Person des Stückes, durch Clémens, seine Meinung aus:

— — — Euresgleichen alle
Verlangen, daß man blind sei, wie sie selbst:
Ein Freigeist dünkt sie, wer noch Augen hat;
Wer nicht vor ihren Götzen kniet, der soll
Nichts glauben und das Heilige versuchen.
Und wie man auf dem Feld der Ehre nie
Den wahren Tapfren prahlen hört, so sind
Die Herzensfrommen auch die wirklichen,
Nicht solche, die die Augen nur verdrehn
Und so viel Wesens machen. Wollt ihr denn
Die Frömmigkeit und Heuchelei verwechseln?
Nicht dem Gesicht, der Maske huldigt ihr
Gezierter Künstelei statt schlichter Einfalt.
Doch wie ich einerseits den wahren Frommen
An jedem andern Helden stets verehrt,
So wüßt' ich nichts, das mir verhaßter sei
Als jene übertünchten Außenseiten
Zur Schau getragner Andacht,
Als die Heuchler, die wie Quecksilber auf dem Markt
Mit läst'ger, frecher Gaukelei
Straflos das Volk bethören, und verspotten,
Was je dem Menschen für das Höchste gilt,
Nichtswürd'ge, die aus Geiz und Eigennutz
Die Frömmigkeit zum Handwerk und zur Ware
Erniedern und mit Seufzen und Geberden
Ämter und Würden kaufen; jene Rotte,
Die auf dem Weg zum Himmel ird'schem Gut
Wetteifernd nachrennt.

Die echte Freiheit ist ihm dagegen mild und menschlich; fremd allen krummen Wegen, allen Ränken, trachtet sie einzig, gut und schön zu leben, und das war das Ideal Molières.

Hatte er schon mit dem „Tartuffe" die Schranke überschritten, welche ihn von seiner Zeit und der Gesellschaft, in die ihn das Schicksal versetzt, trennte, und allgemeine menschliche Fehler und Gebrechen geschildert, so erweiterte er in seinen letzten Werken sein dichterisches Stoffgebiet noch in ansehnlicher Weise.

Er schildert die Pedanterie, den Geiz, (L'avare), die lächerliche Schöngeisterei (Les femmes savantes) und endlich die Kurpfuscherei, („Der eingebildete Kranke", le malade imaginaire). „Die gelehrten Frauen" halten viele für das Meisterwerk des Dichters. Die Kunst, mit der er hier die weiblichen Charaktere schildert, ist bewundernswert. Diese Philaminte, Belise, Armande, Clitandre und Martine sind getreue Typen der Frauen der damaligen französischen Gesellschaft. Selbst in der Übertreibung wirkt die Komik der Charaktere und Situationen noch mit unwiderstehlicher Gewalt. Mit Recht hat man diese Komödie einem Galgen verglichen, an welchem das Laster und die Lächerlichkeit aufgehenkt ist. Die Betrüger wie die Betrogenen führt er aus dem wirklichen Leben, wo sie unerkannt umherlaufen, auf die Bühne, um sie erbarmungslos bloßzustellen. Mit unerbittlicher psychologischer Wahrheit führt er jeden Charakter bis in seine letzten Konsequenzen durch; die thörichten wie die schlechten Menschen werden verspottet, und jeder Spott geht aus einer wahrhaft sittlichen Tendenz hervor, aus der Tendenz zu bessern und zu bekehren. So war Molière nicht nur ein bewunderungswerter Denker, sondern auch ein Gesetzgeber der Moral und des guten Geschmacks.

Faksimile der Unterschrift Molières.
Von einem Dokument datiert: Paris, 31. August 1670. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.
Molières Handschrift ist nur in einfachen Unterschriften erhalten; eigenhändige Briefe oder Manuskripte von ihm sind nicht bekannt.

Die Tragödie und Komödie in ihrer klassischen Vollendung fanden natürlich im 17. Jahrhundert eifrigen Anhang und begeisterte Nachahmer. Aber keiner der folgenden Tragödiendichter vermochten Corneille oder Racine, geschweige Molière auch nur nahe zu kommen. Als der beste Nachfolger des letztern galt Regnard, und das beste seiner Lustspiele ist der „Spieler" (Le joueur). Auch in seinen anderen Werken zeigt er eine scharfe Beobachtungsgabe für menschliche Laster und Fehler. Von den Tragödiendichtern ist Thomas Corneille, der Bruder des berühmten Dichters, dessen „Ariadne" an die „Berenice" des Racine erinnert, ferner Antoine de la Fosse, der in seinem „Manlius" alle anderen Nachahmer überragt, zu nennen.

Wichtiger aber als alle diese Poeten ist ein Schriftsteller jenes Jahrhunderts, in welchem die litterarische Stimmung zu vollem Ausdruck gelangt und der der Gesetzgeber der französischen Poesie für die Folgezeit geblieben ist. Sein Name war Nicolas Boileau (1636—1711). Er führte die von Malherbe begonnene Form der französischen Poesie mit starker Kraft durch. Vom Geiste der Antike erfüllt, hatte er sich die Aufgabe gestellt, das Wesen der französischen Poesie zu erforschen und den Geschmack seiner Nation zu läutern. Er selbst war kein Dichter, aber gerade seine Selbsterkenntnis führte ihn auf jene Höhe, von welcher er einen so großen Einfluß auf Dichter wie Molière, Racine und Spätere üben konnte. Von der Natur mit einem großen Verstande, mit einer sichern Urteilskraft ausgestattet, besaß er ein feines Ohr und einen guten Takt für die wahrhaft künstlerische Empfindung. Er begann seine Wirksamkeit mit einer Reihe von Satiren, in welchen er gegen die Helden des Hotel

Rambouillet auftrat und die Lächerlichkeiten der sogenannten guten Gesellschaft geißelte. Wahrheitsliebend und freimütig, war Boileau der rechte Kritiker für jene Gesellschaft. Als man ihn davor warnte, sich durch die Satire Feinde zu schaffen, erwiderte er unerschrocken: „Gut, ich werde ein ehrlicher Mann bleiben und nichts zu fürchten haben.“ Neun Satiren, darunter die letzte durchaus litterarischen Inhalts, ferner ein Dialog in Prosa gegen die gefeiertsten Romandichter jener Zeit, besonders gegen das Fräulein von Scudéry, füllen die erste rein polemische Richtung seines Schaffens aus, in welcher dem Dichter viele Gegner und Neider erstanden sind. Aber er errang doch den Sieg und gelangte so zu einer positiven Richtung, indem er die Gesetze des Geschmacks für seine Nation feststellte. Er ging dabei von einer entschiedenen Opposition gegen die blinde Nachahmung der Spanier und Italiener aus; er warnte vor dem Mißbrauch des klassischen Ideals. In seiner „Art poétique“ stellte er einen ästhetischen Kanon auf, der an die „ars poetica“ des Horaz erinnerte und die allgemeingültigen Gesetze des modernen Geschmacks in allen Gattungen poetischer Komposition, von der Tragödie bis zum Sonett, festzustellen suchte. Das Zweckmäßige und Wahre ist ihm der allein leitende Gesichtspunkt für den Dichter: „Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.“ Mit gesunder Kritik geißelt er die Schwächen des französischen Geschmacks, und mit einem feinen Sprachgefühl würdigt er die einzelnen Dichtungsgattungen nach ihrer Bedeutung für den französischen Geist. Die Poesie beginnt bei ihm erst mit Marot; was vorher liegt, kennt er nicht oder übergeht er. Die Regeln, die er über Komposition und Technik der Dichtung aufstellt, sind klar und philosophisch erfaßt. Der höchste Richter der Poesie ist ihm der bon sens, d. h. der gesunde Menschenverstand, dem er die Herrschaft über die Poesie einräumt. Seine poetischen Vorschriften fanden um so leichter Eingang bei den Franzosen, als sie in vollendeten Versen, welche als Muster für seine Gesetze gelten konnten, dargestellt wurden.



Nicolas Boileau Despréaux.

Nach dem Stich, 1704, von Pierre Drevet; Originalgemälde von Roger de Piles.

Auch ein komisches Heldengedicht existiert von Boileau: „Das Chorpult“ (Le lutrin) nach Art des „Eimerraubs“ (La secchia rapita) von Tassoni. Das

Motiv ist ein sehr einfaches: es handelt sich um den Streit eines Vorsängers und Schatzmeisters an einer Pariser Kirche, zu welchem ein altes Chorpult Veranlassung gegeben. An dieses geringfügige Motiv knüpft der Dichter sein Gedicht, in welchem er namentlich die französische Geistlichkeit mit Ironie und Humor behandelt. Weniger bedeutend sind seine lyrischen Schöpfungen und seine Episteln, in welchen er das Lob des Königs verkündet und zwar in einer so artigen Weise, daß man ihm nachrühmt, er habe seinen Fürsten mit noch mehr Feinheit gelobt und in erhabenerm Tone besungen, als Horaz seinen Augustus. Mit Horaz haben die Franzosen Boileau überhaupt gern verglichen. In der That bietet sein Leben und Schaffen manche Ähnlichkeit mit dem des römischen Dichters. Dieses Schaffen ist für die französische Poesie von hoher Bedeutung geworden. Die Gesetze, welche Boileau ihr gab, blieben maßgebend, und jeder Widerspruch, der sich gegen dieselben erhob, wurde unterdrückt. Sein Ansehen erstreckte sich aber nicht nur über Frankreich, sondern über das ganze gebildete Europa, und erst nach einem Jahrhundert gelang es dem französischen Genius, den Zwang jener klassischen Gesetze abzuschütteln, welche Boileau ihm auferlegt hatte.

Auch Boileau fand noch zu seiner Zeit gelehrige Schüler und Nachahmer. Nach seinem Muster dichtete Jean Baptiste Rousseau (1670—1749) seine Oden, Episteln und Epigramme. Aber die lyrische Poesie spielte eine nur untergeordnete Rolle in dem kunstreichen Aufbau der Ästhetik Boileaus. Rousseau versuchte sich in Nachbildungen der alten Psalmen und in Oden an hervorragende französische Staatsmänner. Seine Epigramme gelten in der französischen Litteratur als Muster dieser Gattung; aber sie sind heute ebenso vergessen wie seine Episteln und seine Operntexte, obwohl man ihm im vorigen Jahrhundert in Frankreich eine übertriebene Bewunderung zugewendet und ihn geradezu mit Pindar verglichen hat. Aber schon ein älterer Kritiker hat sehr richtig bemerkt, daß die häufigen Parallelen, welche die Franzosen noch mehr wie andere moderne Nationen zwischen ihren Werken und denen des Altertums ziehen, fast immer auf einem willkürlichen Spiel der Phantasie beruhten, welche oft gern das Fremdartigste zusammenstelle, als wollte sie sich selbst täuschen, die aber gerade dadurch das Gegenteil von dem hervorbringe, was sie beabsichtige.

Nur ein lyrischer Dichter lebte in jener Zeit, in welcher zwar alle poetischen Gattungen mit Eifer und nicht ohne Geschick, wohl aber ohne jedes tiefere dichterische Bewußtsein angebaut wurden. Dieser Dichter befand sich im Grunde genommen im entschiedensten Gegensatz zu seinem ganzen klassischen Zeitalter. Es war dies Jean de Lafontaine (1621—1695). Er hatte den Mut, auch unter der Tyrannei des klassischen Geschmacks seine eigenen Wege zu gehen. Die Alten und von den Neueren die Italiener waren seine Muster; er war ein harmloses großes Kind und ging wie traumverloren durch seine Zeit voll von Kämpfen und widerstreitenden Interessen. Erstaunt fragt man sich, woher dieser harmlose Mensch eine solche Fülle von Lebensweisheit geschöpft hat, die in seinen Fabeln und Erzählungen zum Ausdruck gelangen. Mit inniger Liebe versenkt er sich in die Natur und in die Sage seines Volkes; mit feinem Sinn weiß er die Beziehungen des Menschen zur Tier- und Pflanzenwelt darzustellen,

mit Wahrheit und Treue, mit Humor und Anmut erzählt er seine Fabeln, welche zwar ausdrücklich eine lehrhafte Absicht zur Schau tragen, bei welchen man aber doch über dem ernsten Inhalt die spielende Einkleidung sehr oft vergißt. Nicht ohne Berechtigung hat man ihn mit Molière verglichen; auch seine kleinen Fabeln sind Charakterdarstellungen, in welchen die Übereinstimmung zwischen den Menschen und ihren Handlungen uns am meisten anzieht. Von der scharfen Beobachtung, von der liebenswürdigen Naivetät, von der schlichten Erzählungskunst, welche die Fabeln Lafontaines auszeichnen, kann eine Nachbildung nur ein unvollkommenes Bild geben. Gleichwohl weht uns auch noch aus diesen Nachbildungen der eigentümliche Reiz der echt nationalen Fabeldichtung an, die Lafontaine ihren Ursprung wie ihre Ausbildung verdankt. Die Fabel vom Müller, seinem Sohn und dem Esel, die im wesentlichen sich an ältere Vorbilder lehnt, mag als ein Beispiel für viele gelten:



Jean de Lafontaine.

Nach dem Stich von B. Dupin; Originalgemälde von Hyacinthe Rigaud.

Gelesen hab' ich, daß ein Müller und sein Sohn —
Er selbst ein Greis, und der ein Kind, doch kräftig schon,
Ein fünfzehnjähr'ger Bursch, besinn' ich recht mich drauf —
Ihr Es'lein führten auf den Jahrmarkt zum Verkauf;
Daß er recht frisch möcht' sein und höhern Preis erlangen,
Hat an den Beinen man ihn schwebend aufgehangen.
Kronleuchtergleich trägt ihn das Paar so nach der Stadt.
„Ob man so dummes Volk wohl je gesehen hat!"
So rufet der zuerst Begegnende mit Lachen.
„Was für ein Possenspiel! Was wollen sie nur machen?
Es ist der Esel nicht der Dümmste von den drei'n!"
Der Müller hört es und sieht seine Dummheit ein.
Hinstellt das Vieh er, ihm den Sattel aufzuschnallen.
Der Esel, dem sehr gut das Tragen hat gefallen,
Klagt, doch es achtet nicht der Müller auf den Schrei;
Er hebt den Sohn hinauf und folgt; da kommen drei
Kaufleute grad des Wegs, die ärgern sich darüber,
Es ruft der älteste von ihnen laut hinüber:
„Hollah, herunter Bursch! Es ziemt nicht solchem Knaben,
Daß er den Graubart läßt sich als Lakaien traben;
Aufsteigen müßte er, du hinterher dann gehen."
„Ihr Herren", spricht der Greis, „ihr wollt's — es soll geschehen."

Herunter nun das Kind und auf der Alte steigt.
Drei Mädchen kommen dann: die eine ruft und zeigt:
„'s ist eine Schande, wie der Junge läuft und schwitzt,
Indes der alte Kerl stolz wie ein Bischof sitzt
Auf seinem Eselein. Das Kalb meint klug zu sein!“
„Zum Kalb bin ich zu alt“, ruft nun der Müller drein:
„Geh', Dirne, deines Wegs und höre auf mein Wort.“
Doch wie sie spottet dann und stichelt fort und fort,
Glaubt an sein Unrecht er und hebt den Sohn hinauf.
Da kommt ein dritter Trupp, kaum dreißig Schritte drauf,
Und tadelt wiederum. Der eine spricht: „Die Thoren!
Der Esel kann nicht mehr und bald ist er verloren.
Wie ist das arme Tier so fürchterlich beschwert!
Solch' alter Diener wär doch bessern Mitleids wert.
Sie wollen seine Haut gewiß zu Markte tragen!“
„Nein!“ ruft der Müller nun, „mit Tollheit ist geschlagen,
Wer meint, daß er es recht könnt' allen Leuten machen.
Versuchen wir indes, wie wir mit unsren Sachen
Zu Ende kommen doch!“ Sie steigen beide ab;
Vor ihnen her marschiert Langohr in würd'gem Trab.
„Ist es jetzt Mode“, bald ein neuer Wandrer fragt,
„Daß Langohr müßig geht, wenn sich der Müller plagt?
Ist's Esel oder Herr, für den die Mühe paßt?
Ich rat' Euch wahrlich, daß Ihr ihn einrahmen laßt!
Die Schuh' zerreißen sie zulieb dem Esel hier!
's ist Niklas umgekehrt, der setzt sich auf sein Tier,
Wenn Hannchen er besucht, wie es im Liede heißt.
Welch' Eselskleeblatt ist's!“ Der Müller sagt nun dreist:
„Ein Esel bin ich, wahr ist's, ich gesteh' es ein;
Doch mag man ferner mir Lob oder Tadel weihn,
Ob etwas man, ob nichts man sagen mag, fortan,
Thu ich nach meinem Kopf!“ — That's und that gut daran.

Auch die Erzählungen, welche Lafontaine im Genre der alten Contes diesen und den italienischen Novellen nachahmte, zeichnen sich durch ihren witzigen Ton, durch ihre Anmut und Naivität aus; aber sie sind schlüpfrig und leichtfertig. Sie atmen ganz den Hauch jenes Geistes, welcher in der französischen Geselligkeit des 11. Jahrhunderts lebte. Er selbst verteidigt sich zwar oft gegen die Anklage der Immoralität, indem er von dem Grundsatz ausgeht, daß seine immer gleiche moralische Tendenz doch nicht erreicht werden könnte, wenn er mit falscher Prüderie die doch nun einmal existierende Immoralität umgehe und verschweige, statt sie wahrheitsgemäß darzustellen und zu brandmarken. Sein Hauptzweck ist immer zu gefallen, und diesen Zweck hat er erreicht. Über seinem ganzen Wesen liegt etwas von der Blüte des gallischen Geistes und dem Duft der Antike; er bildet in jener Zeit klassischer Regelmäßigkeit eine erfreuliche und liebenswürdige Individualität, und seine Schöpfungen wirken wohlthuend im Gegensatz zu den langweiligen Oden Rousseaus, zu den hochtrabenden Epopöen von Chapelin und Scudéry, welche die Kunst Virgils und Tassos nachzuahmen suchen, und zu den öden Pastoralpoesien, welche noch immer in den Galanterien des alten Hirtengedichts seufzen und den Kontrast zwischen der Einfachheit und Wahrheit der Natur und der Verlogenheit jener Gesellschaft nur um so deutlicher hervortreten lassen.

Nicht einmal jene Dichterin, welche ihre französischen Bewunderer damals so gern „die zehnte Muse“ nannten, Antoinette Deshoulières (1624—1694), und welche ebensowohl wegen ihrer Schönheit wie ihres Talents in der Pariser Gesellschaft gefeiert wurde, kam in ihren allegorischen Versen an ihre Kinder über das Durchschnittsmaß lyrischer Alltagsware hinaus. Sie besaß wie alle



Antoinette Deshoulières.

Nach dem Kupferstiche, 1695, von P. van Schuppen, Titelbild zur Ausgabe der „Poésies“ von 1707. Originalgemälde von Elisabeth Sophie Chéron.

Dichter jener Zeit mehr Geist als Talent, und ihre Sentimentalität wirkt ermüdend. Der leichtfertige Ton, welcher in der erotischen Lyrik jener Tage Mode gewesen, giebt auch ein Bild von den Grundsätzen, welche die gute Gesellschaft von Paris gegen Ende des 17. Jahrhunderts hegte. Der gallische Geist feierte in den Cirkeln der „Voluptueux“ seine heitersten Orgien; die reizende Ninon de l'Enclos präsidierte diesem Kreise, dessen Erzeugnisse durchweg jenen leichtfertigen

Ton der Galanterie, die Heiterkeit und den Leichtsinn des französischen Geistes in jener Zeit starrer Regelmäßigkeit und erkünstelter Würde repräsentieren. Ja man ging bereits so weit, die moderne Litteratur über die antike zu stellen: Charles Perrault (1628—1703) wagte diesen Versuch, der aber von Boileau mit Entschiedenheit zurückgewiesen wurde. Ein ungleich größeres Verdienst hat sich dieser Autor durch seine reizenden Märchen (Contes de ma mère l'oye), welche sich überallhin verbreiteten und das Entzücken der Kinderwelt bildeten, erworben.

Für eine solche Zeit war der Roman unstreitig die geeignetste Kunstform, und es erscheint verwunderlich, daß derselbe im 17. Jahrhundert in Frankreich nicht zu höherer Blüte gelangt ist. Auch noch in dieser Zeit, wo der französische Geschmack tonangebend für die Litteratur aller europäischen Völker ist, steht der französische Roman unter dem Einfluß der spanischen Ritterdichtungen und Schelmenromane. Nur ein Satiriker, Paul Scarron (1610—1662), berühmt durch die außerordentliche Charakterstärke, mit der er sein schweres Leid ertrug, in seiner Zeit wegen seiner Satiren, Komödien und Epigramme gefürchtet, erhob sich in seinem „Roman comique“ über alle zeitgenössischen Schriftsteller gleicher Richtung. Auch er folgte spanischen Mustern, aber er führte doch ein neues Element in seinen Roman ein, nämlich die Schilderung der Lebensweise und der Sitten des Volkes, welche er von ihrer komischen Seite auffaßte. Scarron wollte die französische Kleinstädterei schildern, und das ist ihm in außerordentlicher Weise gelungen, trotz der Übertreibungen und Verzerrungen, deren er sich dabei schuldig macht. In seinem Roman wird eine reisende Schauspielergesellschaft vorgeführt, die in einem französischen Dorfe eine Vorstellung in einer Scheune zu geben beabsichtigt. Den Faden der Handlung bildet die Liebschaft zwischen Destin und Madame l'Etoile einerseits und die Geschichte eines vornehmen jungen Mannes, Leander, der in eine der Schauspielerinnen verliebt ist, anderseits. Trotz aller Übertreibungen zeichnet sich der Roman durch die Natürlichkeit und Lebendigkeit seiner Schilderungen vorteilhaft vor allen ernsten Romanen jener Zeit aus, in welchen das alte, verblaßte Ritterwesen noch immer durch neue Erfindungen künstlich aufgefrischt wurde. Die galante Schäfertändelei lag im Geschmack jener Zeit; man konnte in ihr allegorisch die eigenen Gefühle, Gedanken und Empfindungen am bequemsten zur Darstellung bringen. Das Mißverhältnis zwischen dem veralteten Stoff und dem neuen Zeitgedanken, zwischen jenen Helden und den modernen Charakteren, wurde durch den poetischen Schwung und die abenteuerlichen Erfindungen der Dichter einigermaßen ausgeglichen. Solche Romane schrieb Gautier de Coste de Calprenède, in welchen antike Helden die Ideen französischer Galanterie und Romantik aussprachen. „Die vorzüglichsten Notabilitäten jener Epoche, die galanten Stutzer des Hofes, die koketten und geistreichen vornehmen Damen des moschusduftigen 17. Jahrhunderts erscheinen hier als pomphafte Helden und Heldinnen des Altertums, halten echte Pariser Gespräche, intrigieren miteinander, lassen tausend kleine Perfidien aus und schreiben sich süße Billette.“ Diese Romane waren in Wirklichkeit der getreueste Ausdruck der Zeit, in welcher sie entstanden, jener Zeit der blendenden Lüge, des gesellschaftlichen Raffinements und der eleganten Schöngeisterei. Von den Romanen des Fräuleins von Scudéry, welche

sich noch größern Beifalls zu erfreuen hatten, ist bereits die Rede gewesen; aber alle diese Schöpfungen wurden vom Sieur de Gomberville in seinem „Polexandre" weit übertroffen. Hier war die Idee des galanten Ritterromans auf die Spitze getrieben. Wenn man den Roman heute liest, so möchte es fast scheinen als hätte der Verfasser eine Satire auf die Romanschriftsteller seiner



Titelbild zu der Ausgabe von Scarron's Werken. Paris, bei Toussaint Quinet, 1648; gestochen von Etienne de la Bella, zu „La Relation véritable de tout ce qui s'est passé en l'autre monde au combat des Parques et des Poetes sur la mort de Voiture, et autres pièces burlesques."

Zeit beabsichtigt; aber es war dies nicht die Intention jenes Autors, der in seiner Geschichte von der Prinzessin Alcidiane das Ideal einer von allen Rittern angebeteten schönen Frau darstellen wollte.

Es ist begreiflich, daß ein Kritiker wie Boileau diese Übertreibungen galanter Phantasie in seinen Satiren geißelte; ob aber die ersten Versuche, dem Roman das Ansehen und die Farbe wirklicher getreuer Lebensdarstellung zu geben, welche ebenfalls in jene merkwürdig bewegte Zeit fallen, unter dem Einfluß der Satiren Boileaus und der Komödien Molières entstanden sind, bleibt noch dahingestellt. Solche Versuche machte die Gräfin Madelaine von Lafayette (1633—1693), welche in ihren Romanen („Zaïde“, „La princesse de Clèves“ und „La princesse de Montpensier“) das Leben ihrer Zeit und der Gesellschaft in anmutiger Weise schilderte und auf alle galanten und übertriebenen Gefühle verzichtete. Ihrem Beispiele folgten verschiedene andere Schriftsteller, aber keines ihrer Werke vermochte jene Zeit mit innerer Wahrhaftigkeit zu schildern und keines derselben ist von bleibendem Wert. Nur ein didaktischer Roman, welchen, vielleicht angeregt durch die Fabeln und Märchen von Lafontaine und Perrault, der ehrwürdige François de Lamothe Fénélon (1651—1715) schrieb: „Aventures de Télémaque“, ragt über alle Schöpfungen jener Zeit weit hinaus. Es ist ein glücklicher Versuch, moralische Grundsätze in das Gewand der Dichtung zu kleiden, eine Art von Fürstenspiegel, durch welchen Fénélon seinem hohen Zögling, dem Herzog von Burgund, einem Enkel des Königs, die Pflichten des Herrschers einprägen wollte. Seine Absicht war, in einem philosophisch-poetischen Gemälde des griechischen Altertums moralische und politische Wahrheiten seiner Zeit zu verkünden, welche er sonst nicht ungescheut hätte aussprechen dürfen. Sein Roman rief eine große Bewegung hervor; solche Ideen waren nicht nach dem Geschmack des Hofes und der Kirche. Von beiden wurde der Dichter, der durch seine Persönlichkeit wie durch sein Schaffen auf seine Zeitgenossen stark eingewirkt hat, verfolgt.

Ungleich bedeutender als alle diese wirren und excentrischen Versuche sind die Leistungen des klassischen Jahrhunderts auf dem Gebiete der didaktischen Prosa. Wir haben bereits von Descartes gesprochen, dessen alles überschauender Geist das Jahrhundert beherrscht; ihm schließt sich eine lange Reihe von Philosophen und Morallehrern, von Rednern und Geschichtschreibern an, welche sein Streben nach Befreiung von allem Überlieferten, nach Erkenntnis der Wahrheit teilten und um die Erweckung des philosophischen Geistes, sowie um die Ausbildung der Sprache in Frankreich sich nicht geringe Verdienste erworben haben. Einer der wichtigsten dieser Männer ist Blaise Pascal (1623—1662). Er war einer der entschiedensten Gegner der Jesuiten wie der Gottesleugner. Seine beiden Schriften („Provinciales“ und „Pensées sur la religion“) sind Meisterwerke französischer Prosa. Das Kloster Port-Royal war damals der Mittelpunkt der jansenistischen Lehre, welche einerseits in strenger Religiosität und auf der andern Seite in der Wiederbelebung des reformatorischen Gedankens ein wichtiges Element des kirchlichen Lebens ihrer Zeit bildete. Antoine Arnauld war das Haupt des französischen Jansenismus, gegen den die Jesuiten am heftigsten ankämpften. Ihn unterstützte Blaise Pascal in seinem erstgenannten Werke mit den Waffen einer unerbittlichen Logik und feinen Spottes. Pascal war mehr Moralist als Philosoph; sein Versuch, die Grundsätze des Glaubens wissenschaftlich zu begründen,

stützt sich auf Descartes, dessen Methode er anwendet, ohne dessen Ideen zu teilen. Er predigt Unterwerfung der Vernunft unter den Glauben; er ist der Meinung, daß die Natur überall die Spuren eines verlorenen Gottes, im Menschen und außer ihm, an sich trage. Dennoch weist er dieser Vernunft eine hohe Stellung im Weltplan zu. Sie würde sich nie unterwerfen, sagt er, wenn sie nicht annähme, daß es Fälle giebt, in welchen Unterwerfung ihre Pflicht sei. Das Christentum sei allein im stande, den Widerstreit zwischen Vernunft und Glauben auszugleichen.



François de Lamothe Fénelon.
Nach einem anonymen gleichzeitigen Kupferstiche.

Pascal ist ein strenger Moralist, aber die unübertroffene Feinheit seiner Gedanken und der klassische Ausdruck, den er denselben zu geben verstanden, macht ihn zu einem Schriftsteller ersten Ranges in der französischen Litteratur. Nach dem Muster Platos wählte er die Form des Dialogs für seine Angriffe gegen den Jesuitenorden, der damals eine große, mächtige und weit verzweigte Körperschaft war. Seine „Pensées" sind Bekenntnisse eines tiefen Denkers über die wichtigsten Fragen der Religion, der Moral, der Sitte und des öffentlichen Lebens. Sie bilden kein zusammenhängendes Ganzes, sie gehen aber von einer Grund-

stimmung aus und verfolgen eine bestimmte Tendenz. Dadurch ist die innere Einheit dieses merkwürdigen Werkes hergestellt. In dem Streben, die Offenbarung durch die Vernunft zu erklären, gelangt Pascal zu seltsamen Ideen, die nur sein scharfsinniger, durchdringender Geist verständlich und begreiflich machen kann. So bittet er einmal Gott um einen guten Gebrauch der Krankheit, an der er lange Jahre gelitten hat; aber dieses Gebet enthält nichts von Wehmut und Poesie, wie man es erwarten sollte, sondern es ist ein durchaus logisches Gespräch, in dem sich ein Sterblicher mit der Gottheit selbst auseinandersetzt. Die Klarheit seines Geistes übt auch einen wichtigen Einfluß auf seine Darstellungsart. Da ist alles natürlich und edel, frei und maßvoll zugleich. Die französische Prosa ist durch diese Darstellungsweise mächtig gefördert worden; insbesondere war es die dem französischen Geiste eigentümliche Beredsamkeit, welche aus den Gedanken der Philosophen und den Betrachtungen der Moralisten ihre Nahrung zog. Der französische Klerus hatte schneller als der anderer Länder mit dem Staate seinen Frieden geschlossen und sich damit begnügt, die zweite Stellung dieses Staatslebens einzunehmen, diese aber mit Würde auszufüllen. Der eigentliche Papst der französischen Kirche war der König; so war es natürlich, daß die hervorragenden Theologen im Zeitalter Ludwigs XIV. sich im Glanze der königlichen Macht sonnten und durch ihre Reden vornehmlich auf den Hof und die Gesellschaft einzuwirken bemüht waren. Die hervorragendsten dieser Kanzelredner waren Louis Bourdaloue, Jacques Bossuet (1627—1704), Esprit Fléchier (1632—1710) und J. B. Massillon (1663—1742). Während Bourdaloue durch die Klarheit seiner Gedanken und die Kraft seiner Beweisführung zu überzeugen suchte, wirkte der Jesuit Fléchier durch seinen Schwung und durch seine Begeisterung auf die Phantasie der Hörer. In den Predigten von Bossuet und Massillon herrscht ein Reichtum von Gedanken und die Kraft sittlicher Überzeugung. Bossuet war Meister in der Trauerrede, Massillon ein Künstler in der Predigt. Die Gedächtnisreden, die Bossuet hervorragenden Persönlichkeiten seiner Zeit widmete, sind besonders wichtig durch die eigentümliche Art ihres Ausdrucks. Er wurde nur von Massillon, welchem selbst die Gegner der Kirche wegen seiner künstlerisch vollendeten Prosa ihre Bewunderung nicht versagen konnten, übertroffen. Massillon ist, wo es der Gegenstand mit sich bringt, „erhaben wie Bossuet, gediegen wie Bourdaloue, seine Sprache besitzt dieselbe Reinheit und Klarheit, denselben vollen und strömenden Gang wie bei Fléchier.“ So vereint er die Anmut und Würde, die Milde und den Ernst, die Begeisterung und die Klarheit aller Kanzelredner jener Epoche. Die Bedeutung dieser geistigen Redner war in jener Zeit keine geringe. Durch ihre vollendete Form wirkten sie auf den Hof und auf die Stadt, durch ihre sittliche Persönlichkeit wußten sie auch die Feinde der Religion für sich einzunehmen.

Nur die Geschichtschreibung blieb in jener Periode hinter allen übrigen Gattungen der Prosa zurück; die Gebundenheit des öffentlichen Lebens, die beständige Rücksichtnahme auf den Roy-soleil, die Beschränkung, welche alle geschichtliche Forschung und jede politische Darstellung seitens der Machthaber erfuhr, ließen eine Neigung für historische Studien nicht aufkommen oder erstickten sie, wo sie vorhanden war, schon in den ersten Keimen. Nur die Litteratur

der Memoiren, in welchen das Leben jener Zeit sich am getreuesten wiederspiegelt, blühte im 17. Jahrhundert. Sie boten das reiche Material für die wirkliche Geschichtschreibung künftiger Zeiten. Auch die Verfasser dieser historischen Denkwürdigkeiten, welche namentlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in reicher Fülle auftauchten, waren sich der Mängel der bestehenden Herrschaft und der Fehler ihrer Umgebung genau bewußt. Auch



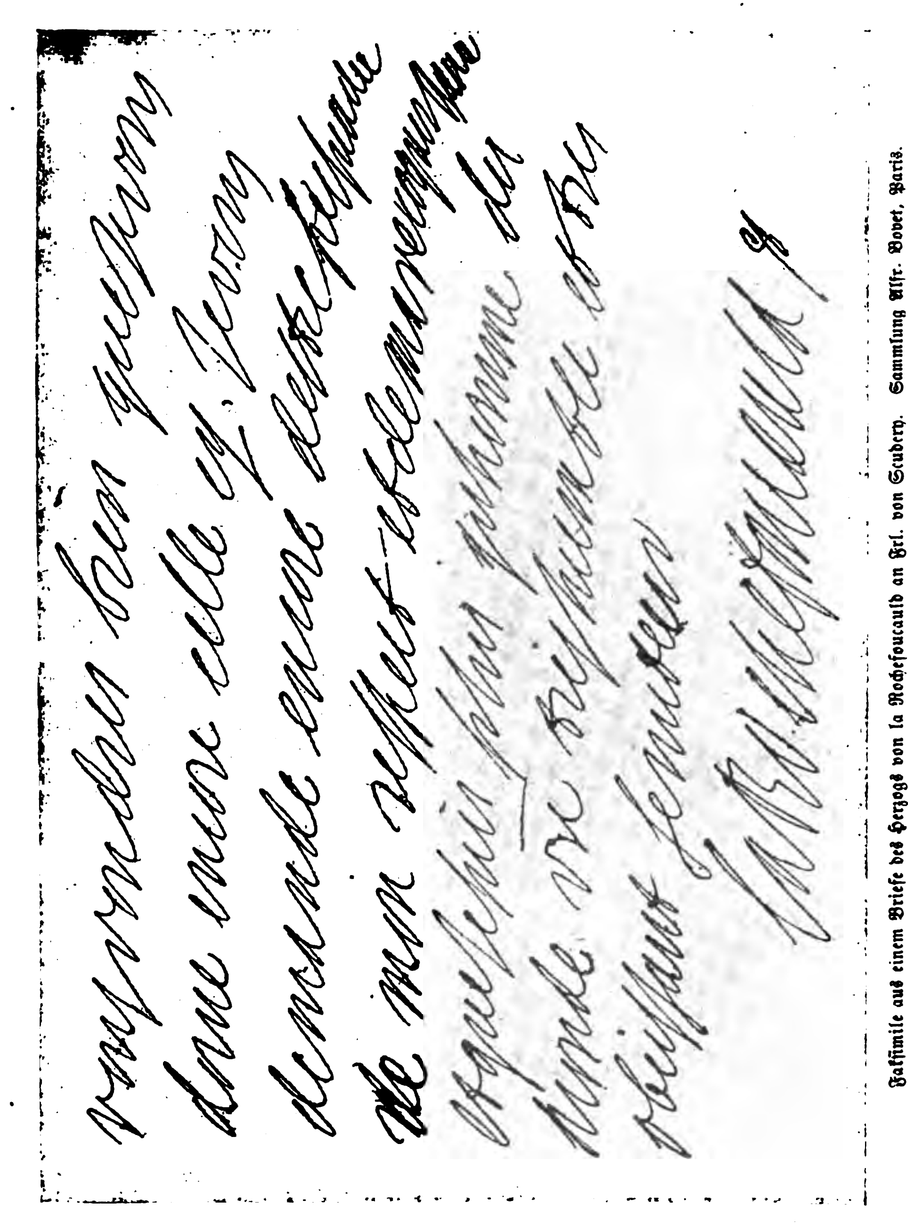
Jacques Bénigne Bossuet, Bischof von Meaux.
Nach dem Kupferstiche von C. Roy; Originalgemälde von Hyacinthe Rigaud.

hatten sie wahrscheinlich die Absicht, zu bessern und zu belehren, aber sie hatten nicht die Würde und den Ernst, um von einem objektiven Standpunkt aus zu arbeiten und einen sittlichen Einfluß ausüben zu können. Von den Werken dieser Art sind besonders die Memoiren des Kardinals von Retz (1614—1679) interessant; wir lernen aus ihnen die Zeit in ihren Anschauungen, Sitten und Gewohnheiten sehr genau kennen. Auch die Memoiren des Herzogs von St. Simon (1675—1755) sind für die Kenntnis jener Zeit von Bedeutung durch die Kunst der Darstellung, mit welcher er die hervorragendsten Persönlichkeiten

seiner Epoche nach ihren charakteristischen Einzelheiten und mit ihren geheimen Motiven zu schildern verstand.

Der bedeutendste Prosaschriftsteller in jener Zeit war aber unstreitig der Herzog François de la Rochefoucauld (1612—1680). Doch er verdankt seinen Ruhm nicht sowohl seinen Memoiren, als den „Maximes et réflexions morales“, in welchen er seine Beobachtungen über die menschliche Natur niederlegte. La Rochefoucauld war ein großer Menschenkenner. Im Hotel der Herzogin von Longueville hatte sich ein Kreis zusammengefunden, der sich mit Vorliebe mit der Betrachtung der menschlichen Natur nach allen Richtungen ihres Wesens beschäftigte. Er war der Mittelpunkt dieses Kreises; er hatte in seinem Leben viel erfahren, hatte sich an Kämpfen und Hofintriguen beteiligt und schließlich in das Privatleben zurückgezogen. Er geht von der Idee aus, daß die einzige Triebfeder des menschlichen Denkens und Handelns der Egoismus sei. Es ist natürlich, daß er dadurch oft zu einer falschen Auslegung der menschlichen Natur gelangt. Die Selbstsucht spricht bei ihm alle Sprachen und spielt nach ihm alle Rollen, sogar die der Selbstlosigkeit. Die Leidenschaften sind ihm nichts anderes als die verschiedenen Grade der Kälte oder Wärme des Blutes. Als ein Mann von Geist und als ein scharfer Beobachter weiß er die feinen Regungen der menschlichen Seele genau zu sondieren; aber er geht oft von einer falschen Voraussetzung aus und gelangt nur dann zu treffenden Resultaten, wenn er die Schwächen und Lächerlichkeiten der menschlichen Gesellschaft, die Laster und Thorheiten der Menschen geißelt. Hier ist La Rochefoucauld in seinen Betrachtungen geradezu unübertrefflich. Mit Recht hat einer seiner Nachfolger seine Maximen ein „wahres“, und ein anderer wieder ein „trauriges“ Buch genannt. Von geringerer Wirkung, nichtsdestoweniger aber von größerer Bedeutung war in jener Zeit Jean de la Bruyère (1645—1690), der in seinen „Caractères“ die Erlebnisse seiner Beobachtungen des menschlichen Charakters niederlegte. In einer angesehenen Stellung hatte er Gelegenheit, die hervorragenden Persönlichkeiten seiner Zeit in entscheidenden Situationen kennen zu lernen. Die Porträts dieser Persönlichkeiten schildert er in seinem Buche mit unübertroffener Wahrhaftigkeit und in scharfer Charakteristik. Seine Charaktere sind so lebendig geschildert, daß man ihre geistige Physiognomie genau kennen lernt. Er ist weniger geistreich als La Rochefoucauld, aber wahrer und tiefer.

Nirgends tritt die Entwickelung der französischen Prosa so scharf und charakteristisch hervor, wie in der Kultur des Briefstils, welche mit Balzac und Voiture begann und in den berühmten Briefen der Marquise Marie de Sévigné (1627—1696) ihren Höhepunkt erreichte. Auch sie gehörte zur Gesellschaft des Hotels Rambouillet. Sie richtet ihre Briefe, die einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren umfassen, an ihre Tochter Françoise de Grignan, um diese von den Neuigkeiten des Pariser Lebens zu unterhalten. Alles, was die Gesellschaft jener Tage betrifft, gelangt in diesen Briefen zur Aussprache. Sie sind in der That eines der kostbarsten Denkmäler, welche die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts der Nachwelt überlassen hat. Personen und Dinge, Ereignisse und Situationen, Gedanken und Stimmungen dieser Gesell-


vous voudrés bien que je vous
doive encore celle cy. Je vous
demande encore d'estre persuadée
de mon respect et de ma recognoissance
et que je suis plus qu'homme du
monde vostre très humble et très
obéissant serviteur
La Rochefoucauld

Faksimile aus einem Briefe des Herzogs von la Rochefoucauld an Frl. von Scudery. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

Der Brief von la Rochefoucauld, dessen Schlußzeilen das Faksimile wiedergiebt, lautet vollständig: Je vous suis sensiblement obligé, Mademoiselle, de vostre souvenir et du présent que vous me faites. Rien n'est plus beau que ce que vous m'avés envoié et rien au monde ne me peut toucher davantage que la continuation de vos bontés. J'en recevray une marque quy me sera très considérable sÿ vous me faites obtenir quelque part dans l'amitié de M. Renier. Persone assurément ne l'estime plus que moy. Je vous dois desjà tant de choses que j'espère que (hier beginnen die faksimilierten Zeilen) vous voudrés bien que je vous doive encore celle cy. Je vous demande encore d'estre persuadée de mon respect et de ma recognoissance et que je suis plus qu'homme du monde, vostre très humble et très obéissant serviteur, La Rochefoucauld. (Der Brief bezieht sich vermutlich auf den Schriftsteller Desmarais 1632—1713).

schaft werden hier geschildert und mit feiner Empfindung besprochen. Weder die Werke der Philosophen noch die Reden der berühmten Prediger oder die Memoiren und Maximen hervorragender Schriftsteller sind ein so getreuer Spiegel jener Zeit wie die Briefe der Marquise von Sévigné, welche nicht nur eine der geistreichsten, sondern auch eine der besten Frauen jenes an Talenten so reichen Zeitalters der französischen Klassicität war.

Überschauen wir noch einmal die Entwickelung, welche die französische Litteratur in diesem Zeitalter der Konvention genommen, so werden wir alsbald erkennen, daß das ererbte Vorurteil, welches sich gegen diese Periode richtet, im wesentlichen auf falschen Voraussetzungen beruht, und daß die Voreingenommenheit gegen die Gründer der französischen Kultur vom Standpunkt einer höhern Kritik eine durchaus unberechtigte ist. Aus dem Bann der Geschmacklosigkeit und der verderblichen Nachahmung des Auslandes, des Schwulstes und der Unnatur befreite sich die französische Litteratur in diesem Jahrhundert und gelangte zu einer größern Einfachheit und Wahrheit, zu einer Einheit und Ordnung, von welcher aus die Rückkehr zur Natur sich leicht bewerkstelligen ließ. Die dramatische Poesie wurde durch Corneille, Molière und Racine auf feste Grundlagen gestellt, die Prosa durch Descartes, Pascal, Fénélon zu einer klassischen Höhe erhoben, die Gesetze der Dichtkunst von Boileau mit Sicherheit festgestellt. Es ist schon bemerkt worden, daß in dieser Epoche besonders die Richtung stark hervortritt, welche bemüht ist, auch für die Litteratur Gesetze und Regeln aufzustellen, die für die Welt des Geistes dieselbe Bedeutung erlangen sollten, wie die Anordnungen des Staates für das äußere Dasein. Diese Tendenz ist für die Entwickelung der französischen Litteratur im 17. Jahrhundert charakteristisch. Sie brach mit dem Mittelalter und ging zum Altertum zurück, um eine neue Zeit vorzubereiten.



Devise der französischen Akademie.

Das Zeitalter der Aufklärung.

Schon in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XIV. hatte das öffentliche Leben in Frankreich eine gewisse Wandlung erfahren. Eine leise Opposition, anfangs schüchtern und verschämt, dann aber immer dreister und entschiedener hatte sich, seltsamerweise zuerst am Hofe und fast unter den Augen des allmächtigen Königs, hervorgewagt. Die politische Satire, welche immer das Zeichen verfallender Zustände im öffentlichen Leben ist, erhob wieder ihr Haupt und richtete ihren Spott gegen den König wie gegen die Minister. Ernsthafte Männer wie Fénélon, Vauban u. a. richteten ihre Angriffe gegen den Staat Ludwigs XIV. Der König sah sein mühsam aufgerichtetes Staatsgebäude am Abend seines Lebens zusammenbrechen. Als er starb, warnte er seinen Urenkel, den dereinstigen Thronfolger, in seinen Wegen zu gehen und ihm nachzuahmen. Damit sprach er sein eigenes Urteil. Als Ludwig XIV. starb, war auch sein Zeitalter tot, und ein neues Geschlecht machte sich anheischig, die Erbschaft der Väter anzutreten.

Den Übergang zu dieser neuen Zeit bildet die Periode der Regentschaft des Herzogs Philipp von Orléans für den minderjährigen Ludwig XV., eine Zeit der Verwilderung und Ausschweifung, in welcher der Adel immer mehr verfiel, indes das Bürgertum zu ansehnlicher Bedeutung erstarkte. Auch in der Politik, im gesellschaftlichen Leben und in der Litteratur machte sich bald der Unterschied zwischen dem Zeitalter der Klassicität und der neuen Periode geltend. Die Gesellschaft war nicht mehr durch den Glanz der Sonne des großen Königs geblendet und erwachte aus dem Taumel, in dem sie so lange dahingelebt. Nun kam sie erst zum Bewußtsein dessen, was sie erlebt. Die **Kritik** trat in ihr Recht ein und behauptete dasselbe fast ein Jahrhundert lang. Die Poesie selbst trat in den Hintergrund, sie verlor den Zauber, den sie so lange ausgeübt, die Herrschaft, die sie während der abgelaufenen Periode unumschränkt inne gehabt hatte. Die natürliche Form dieser Kritik war die Prosa. Ein Schriftsteller wie Fénélon verurteilte die poetische Form an sich als ein unnützes Spielzeug und empfahl die Anwendung der Prosa selbst bei Gegenständen, die ihrer Natur nach poetisch seien. Die allgemeine Aufmerksamkeit richtete sich nun auf das Staatsleben und auf Gebiete, die der Litteratur bisher verschlossen waren. Zum erstenmal fing man an, sich mit dem alten Erbfeind ernstlich zu beschäftigen; man richtete seine Blicke auf **England**, wo ein kräftiges Volk eine volkstümliche Herrschaft begründet und eine große Macht entwickelt hatte. Die englische Philosophie, welche durch John Locke einen großen Aufschwung genommen hatte, zog die vornehmsten Geister in ihren Bann. Wie man im Zeitalter der Renaissance die Alten und dann die Spanier und Italiener studiert hatte, so beschäftigte man sich jetzt mit den Engländern. In der Politik wie in der Philosophie und Naturwissenschaft wurden die Engländer für Frankreich maßgebend; überall zeigte sich ihr Einfluß in der Kritik, welche man an den bestehenden Verhältnissen übte.

Auch die Poesie entzog sich diesen Anregungen nicht. Im Gegensatz zu der klassischen Vornehmheit des 17. Jahrhunderts bildet sich eine realistische

Tendenz aus und entwickelt aus der Hofpoesie eine volksmäßige Dichtung. Aber der Weg, den man dabei einschlägt, ist ein langer und schwieriger; er führt von den Höhen der Philosophie bis in die Niederungen des Alltagslebens. Nachdem einmal die Kritik die Unhaltbarkeit der bestehenden Verhältnisse festgestellt, erschütterte der Zweifel alle Grundpfeiler der alten Ordnung. Der Skepticismus wurde das Losungswort des Jahrhunderts. Man wagte zuerst seine Angriffe gegen die Kirche, dann gegen den Glauben, schließlich gegen den Staat selbst zu richten. Große und bahnbrechende Geister traten in diese Bewegung der Zeit ein, welche den Menschen von den Gewalten, die ihn so lange bedrückt, zu befreien und zu seiner natürlichen Würde zu erheben bemüht waren.



Alain René Lesage.

Nach dem Kupferstiche von J. B. Guélard.

Dieser allgemeine Charakter des Jahrhunderts spricht sich schon in der Übergangsperiode vom Tode Ludwigs XIV. an bis etwa um die Mitte des Jahrhunderts ziemlich deutlich aus. Die Gegensätze in Kunst und Dichtung gelangten in wissenschaftlicher Entwickelung zum Ausdruck; noch lebten die letzten Ausläufer der alten klassischen Richtung, welche an den Idealen Corneilles und Racines auch selbst in dieser veränderten Zeitlage festhielten. Aber schon in den Fabeln und Erzählungen Lafontaines, in den Märchen Perraults, in den Charakterschilderungen von La Bruyère hatte sich die Reaktion gegen die einseitige Klassicität durch die Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit Bahn gebrochen. Die satirische Dichtkunst machte diese Gegensätzlichkeit zwischen dem natürlichen Empfinden des Menschen und den wirklichen Verhältnissen der Gesellschaft zum Gegenstand ihres Spottes. In keinem Schriftsteller charakterisiert sich diese Übergangsperiode so deutlich wie in René Lesage (1668—1747), dessen berühmter Roman „Der hinkende Teufel“ (Le diable boiteux) 1707 erschien. Auch er steht noch unter dem Einfluß der Spanier, welchen er den Titel wie den Plan seines Werkes entlehnte. Aber der Charakter desselben ist doch ein durchaus französischer. Noch bedeutender ist sein zweiter Roman „Gil Blas de Santillane“. Gil Blas ist ein gutmütiger Schelm, der in die Welt zieht,

um sein Glück zu suchen. Er gerät unterwegs in die Hände von Räubern und besteht nun allerlei Abenteuer mit Adeligen und Pfaffen, mit leichtsinnigen Herren und Schauspielerinnen; aber aus all diesen Abenteuern windet er sich mit Geschick heraus und gelangt schließlich zu hohen Ehren. Es ist natürlich, daß der Dichter Gelegenheit hat, in diesem Roman alle Verhältnisse des menschlichen Lebens darzustellen; die Art, die Unmittelbarkeit und Wahrheit, mit der er dies thut, weist seinem Werke einen so hohen Rang an. Nicht mit Unrecht hat man in diesem Roman eine Satire auf das Zeitalter Ludwigs XIV. und auf die Gesellschaft jener Tage gesehen, und auch der Vorwurf des moralischen Indifferentismus, den man dem Autor macht, weil er nirgends erhabene und edle Gesinnungen, den Haß gegen das Laster, die Liebe zur Tugend und die Begeisterung für das Schöne ausgesprochen, schwindet, wenn man sich dazu entschließen kann, den Helden dieses Romans im Verhältnis zu der Zeit seines Entstehens zu betrachten. „In unzerstörbarer Fröhlichkeit des Herzens steht Gil Blas mit heiterer Ironie stets über sich selbst.“ Die Wendung aber, welche durch diesen Roman herbeigeführt wurde, war eine sehr wichtige. Die französische Dichtung suchte nicht mehr die bestehenden Verhältnisse, den Hof, die Stadt und die Gesellschaft zu verherrlichen, sondern sie fing an, ihre Fehler und Gebrechen zu geißeln. Das war ein wesentlicher Fortschritt. Dazu kam ein zweiter, indem das Volk, welches bisher nur eine untergeordnete Rolle in der Litteraturgeschichte gespielt hat, zum erstenmal in einem seiner Vertreter als siegender Held auf die Bühne



Pierre Bayle.
Nach dem Kupferstiche von P. Savart.

der Litteratur gebracht wurde. So ist es in der That nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß Lesage im Inhalt der erste oppositionelle und in der Form der erste realistische Dichter gewesen sei.

Der Skepticismus, der das Losungswort des Jahrhunderts wurde, hatte schon in der abgelaufenen Periode in Pierre Bayle (1647—1706) einen hervorragenden philosophischen Vertreter gefunden. Bayle ging weit über Descartes hinaus in seinen Zweifeln und Fragen. Voltaire hat von ihm gesagt, man fände in seinen Schriften zwar keine Zeile offenen Angriffs gegen das Christentum, aber auch keine, die nicht zum Zweifel führte; er selbst sei nicht ungläubig gewesen, aber er habe viele Ungläubige gemacht. Neben Bayle wirkte auch Jean Leclerc für die allgemeine Bildung mit Entschiedenheit und Freimut. Sie waren die Vorboten einer neuen Zeit, die über die schüchternen Zweifel hinaus mit Entschiedenheit und Unbefangenheit sich über die Grundlehren der Religion aussprachen und die leitenden Ideen des Staatslebens in den Kreis ihrer Betrachtungen zogen. Es ist merkwürdig, daß diese neue Bewegung hauptsächlich aus der Gesellschaft des Adels und der Geistlichkeit hervorging. Freilich, die Vorschläge, welche die Schriftsteller dieser Richtung machten, waren nur schwache Versuche, welchen erst in einer folgenden Zeit die unbefangene Kritik, die auf Erfassung der tiefen Grundsätze und Ziele des allgemeinen und individuellen Lebens ausgingen, folgen sollte. Solche Versuche wurden von Bernardin de St. Pierre, der für die französische Sprache das Wort bienfaisance erfunden hat, von dem Marquis d'Argenson, von Charles de St. Evermont (1613—1703), der mit inniger Gläubigkeit, aber auch mit freudiger Überzeugung den Ausspruch wagte, daß der Schwerpunkt der Religion nicht im Glauben liege, sondern in den guten Werken und Sitten, und von Bernard de Fontenelle (1657—1757) gewagt. Der Einfluß dieses Schriftstellers auf seine Zeit war ein außerordentlicher. Fontenelle steht am Eingang zur französischen Befreiungslitteratur des 18. Jahrhunderts. Er war in der Mitte des Lebens, als Ludwig XIV. starb. So bewirkt er die Vermittelung zwischen der alten klassischen und der neuen kritischen Zeitperiode. Fontenelle war ein Freidenker; seine Satiren auf die katholische Hierarchie weckten in den Lesern gefährliche Gedanken. Von dem Erfolg ermutigt schritt er zu immer weiteren skeptischen Untersuchungen fort. Aber seine Leistungen sind ungleich; sie sind nur bedeutend und wichtig für die Zeit, in welcher sie entstanden, und für den Umschwung, welchen sie verheißen. Es tritt in ihnen vielleicht zum erstenmal jene Richtung auf eine gewisse geistige Universalität hervor, die dem Jahrhundert der Renaissance vollständig gefehlt hat. In seinen letzten Lebensjahren sagte Fontenelle u. a.: „Die Zukunft bewahrt uns Ereignisse auf, die dem, der sie voraussagen würde, nicht geglaubt werden würden."

Freilich, zu einer solchen Prophezeiung gehörte kein allzugroßer Scharfblick, sondern nur eine aufmerksame Beobachtung der verschiedenen Zeiterscheinungen, welche in so rascher Folge damals zu Tage traten. In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens sah Fontenelle die bedeutendsten Werke des philosophischen Jahrhunderts erscheinen, die Werke von Montesquieu, Voltaire, Diderot und Rousseau, und in all diesen Schriften sprachen sich die neuen Ideen, Stimmungen und Hoffnungen des Jahrhunderts aus.

An der Schwelle dieser bedeutungsvollen Zeit steht **Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu** (1689—1755), ein Vorbote und Vorkämpfer der großen Ereignisse, durch die am Schlusse jenes Jahrhunderts die alte Ordnung der Dinge gewaltsam umgestürzt wurde. Die trostlosen Zustände Frankreichs unter der Regierung Ludwigs XV. mußte auf alle freien und denkenden Geister jener Nation einen überaus traurigen Eindruck hervorrufen.



Montesquieu.
Nach dem Kupferstiche von Aug. St. Aubien.

Der Staat krachte in allen Fugen, und die vollständige Zersetzung aller Verhältnisse machte rapide Fortschritte. Sittenlosigkeit und Maitressenwirtschaft, Frömmelei und Despotismus, Aberglaube, Willkür und Anarchie, Zügellosigkeit und Luxus drohten das Land zu zerstören. Mit inniger Wehmut sahen die Patrioten den unaufhaltsamen Verfall, die drohende Katastrophe näher rücken. Da erwachte in dem jungen, dem Treiben der großen Welt fremden Montesquieu der Gedanke, seiner Nation einen Spiegel ihrer Lage, ihrer Fehler und Verbrechen vorzuhalten. Er schrieb die „**Persischen Briefe**“ (Lettres persanes), „das tiefste aller frivolen Bücher“ im dreißigsten Lebensjahr. Ein nach Paris verschlagener Perser, Usbek mit Namen, giebt darin sein Urteil über die europäischen, namentlich aber über die französischen Zustände mit einem Freimut und einer Schärfe ab, die bis dahin auch in der französischen Litteratur unerhört waren. Die Fiktion, einen Fremden einheimische Verhältnisse naiv und doch scharf beurteilen zu lassen, war freilich nicht neu, wohl aber die Grazie und Schärfe, die Klarheit und Energie, mit welcher dies in den „Persischen Briefen“ versucht wurde. Unter dem Vehikel einer reizenden Sinnlichkeit, wie Goethe sagte, wurde die Nation auf die bedeutendsten und gefährlichsten

Materien ihrer Lage aufmerksam gemacht. Denn Montesquieu ist und bleibt auch in diesem Werk ein Franzose und zwar ein Franzose der Rokokozeit mit ihrem Leichtsinn und ihrer liebenswürdigen Tändelei, mit ihrem Hang zum Genuß und zur Sinnlichkeit. Ja, er teilt sogar diesen Hang, und seine Satire richtet sich eigentlich mehr gegen den Staat als gegen die Gesellschaft seines Jahrhunderts. Aber er sagt doch beiden vernichtende Wahrheiten unter persischer Maske, und man ist schuldig zu gestehen, daß die Gesellschaft jener Zeit in diesem Spiegel ihr eigenes Bild wohl erkannt hat. Der Erfolg dieser Briefe war ein ungeheurer, aber nur der litterarische. Denn so entartet war das Regime jener Zeit, daß die Angegriffenen und Verhöhnten selbst am lautesten in das Gelächter einstimmten, das die persischen Briefe in der Pariser Gesellschaft, deren Salons für das Kulturleben jener Zeit von einer so hohen Bedeutung und von einem so weittragenden Einfluß gewesen sind, hervorriefen. In seinem Gedicht „Der Tempel von Cnydus“ (Le temple du Gnide) erscheint Montesquieu ganz wie ein Held der Salons des Rokoko. Es ist dies ein Gedicht in Prosa, „ein litterarisches Seitenstück zu den damals entstehenden Bildern Watteaus, ein Schäferstück in Reifrock und Toupet“, das Montesquieu nicht ohne Grazie zur Erheiterung der Gesellschaft gedichtet hatte, welche sich im Salon der Marquise von Clermont zusammenfand. Aber bald ermannte er sich und sagte den geistreichen Spielen der leichtfertigen Zeit Valet, um ganz und ungestört seiner großen Aufgabe leben zu können. Auf seinen Reisen, namentlich in England, machte er nunmehr die Studien für jene Arbeiten, die er nach der Rückkehr in seine Heimat unternommen. Im Jahre 1734 erschienen seine „Betrachtungen über die Ursachen, Größe und des Verfalls der Römer“. (Considérations sur les causes de la grandeur et la décadence des Romains.) Man darf wohl annehmen, daß es auch in diesem Falle die traurige Lage seines eigenen Vaterlandes war, welche ihn zu den historischen Untersuchungen über die Größe und den Verfall der römischen Weltherrschaft geführt hatte. Von alters her liebte man es, Rom mit Frankreich zu vergleichen; auch Montesquieu ging von dieser Idee aus; er blieb aber dabei nicht stehen, sondern er vertiefte sich in historische Untersuchungen von solcher Bedeutung und Tragweite, daß man ihn auf Grund dieser Arbeit als den Vater der neuern Geschichtschreibung verherrlicht hat. Er zeigte seiner Nation die Bedeutung des Patriotismus und des Bewußtseins eigener Kraft und unveräußerlicher Menschenwürde auf der einen Seite, und auf der andern wiederum, wie ein Volk durch Despotismus herabgewürdigt wird und durch Entsittlichung zurückgeht.

Das nächste und letzte, das Hauptwerk Montesquieus erschien vierzehn Jahre später; er war sechzig Jahr alt, als sein „Geist der Gesetze“ (Esprit des lois) erschien, und er hatte sich in der französischen Gesellschaft eine angesehene Stellung erobert. Um so höher ist der Mut anzuschlagen, mit dem er sein neues Werk heraustreten ließ. Aber mit Blitzesschnelle verbreitete sich das Buch in Frankreich, ja in ganz Europa.

Worin lag nun aber die große Bedeutung dieses Werkes? Um es kurz zu sagen: Montesquieu erklärt die Geschichte durch die Gesetze und die Gesetze wieder durch die Sitten und Gewohnheiten der Völker. Der große Grundgedanke seiner Weltanschauung liegt in der scharfen Hervorhebung „der Naturbedingtheit

aller rechtlichen und staatlichen Einrichtungen durch Boden, Klima, Sitte, Bildung und Religion." Zweck des Staates ist die Verwirklichung der gesetzlichen Freiheit. Seine Auffassung des Begriffs der Freiheit verrät aber deutlich englischen Ursprung. Er fordert im Staate drei Arten von Gewalten: eine gesetzgebende, eine vollziehende und eine richterliche. Durch seine Grundauffassung von diesen drei Arten der Staatsgewalt ist Montesquieu der Begründer der modernen konstitutionellen Staatsidee, und sein Buch eine noch heute unentbehrliche Schule aller Staatsweisheit geworden.

Es ist begreiflich, daß ein für Recht und Freiheit so energisch eintretendes Buch wie der „Geist der Gesetze" von den Machthabern der französischen Staatsgewalt heftig angefeindet werden mußte; ja man forderte sogar die Sorbonne zu einer Prüfung des Werkes auf. Alle Einsichtigen erkannten aber schon damals die hohe Bedeutung desselben an, und Voltaire hatte Recht, wenn er sich davon eine völlige Umwälzung im Geiste der Nation versprach. Für unsre Zeit hat Montesquieu nicht mehr diese Bedeutung, wohl aber eine andere und vielleicht sogar höhere. Unter allen Schriftstellern der Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts steht er durch die Wahrheit seines Geistes und die Lauterkeit seines Charakters obenan, selbst über seinen Zeitgenossen Voltaire und Rousseau, die ihn wohl an Begabung, nicht aber an Bedeutung und Einfluß überragten. Es ist wahr: seine Werke werden heute nicht mehr gelesen, und die Wissenschaft hat ihre Grundideen vielfach auf englische Quellen zurückgeführt; aber den mächtigen Einfluß, den diese Werke auf die Entwickelung des modernen Staatslebens ausgeübt haben, soll niemand leugnen. Und dieses Verdienst sichert Montesquieu unvergänglichen Ruhm. Keiner aber hat dieses Verdienst klarer ausgedrückt als eben sein großer Zeitgenosse Voltaire, der Montesquieu zum Lobe nachsagte: Er habe der menschlichen Natur ihre Rechte, die sie im größten Teil der Erde verloren hatte, wieder hergestellt!

Voltaire und Montesquieu sind die beiden charakteristischen Vertreter der Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts. Montesquieu ist als Charakter, Voltaire als Schriftsteller bedeutender und einflußreicher. So kommt es, daß über Montesquieu eigentlich nur eine Stimme der Anerkennung herrscht, während die Urteile über Voltaire noch sehr weit auseinander gehen. Heute wie vor hundert Jahren erheben ihn die einen in den Himmel, indes ihn die anderen am liebsten in die Hölle versetzen möchten. Sein Name war lange das Schiboleth in den Kämpfen für den freien Geist; sein Leben ist mehr, als er es verdiente, verunglimpft, sein Schaffen oft über Gebühr gefeiert worden. Und in Wahrheit: Es giebt nicht leicht einen Schriftsteller in der Weltlitteratur, dem gegenüber es schwerer wäre, das richtige Maß in Lob und Tadel inne zu halten. Jean François Arouet de Voltaire (16941—778) führte ein reich bewegtes Leben. Wie fast alle großen Freidenker, wurde er in einem Jesuitenkollegium erzogen; bald nach seinem Austritt aus dem Kolleg entwarf er den Plan zu einer großen Tragödie und zu einem noch größern Lehrgedicht. Die Tragödie errang einen großen Erfolg, und Voltaire wurde viel gefeiert. Aber ein Konflikt

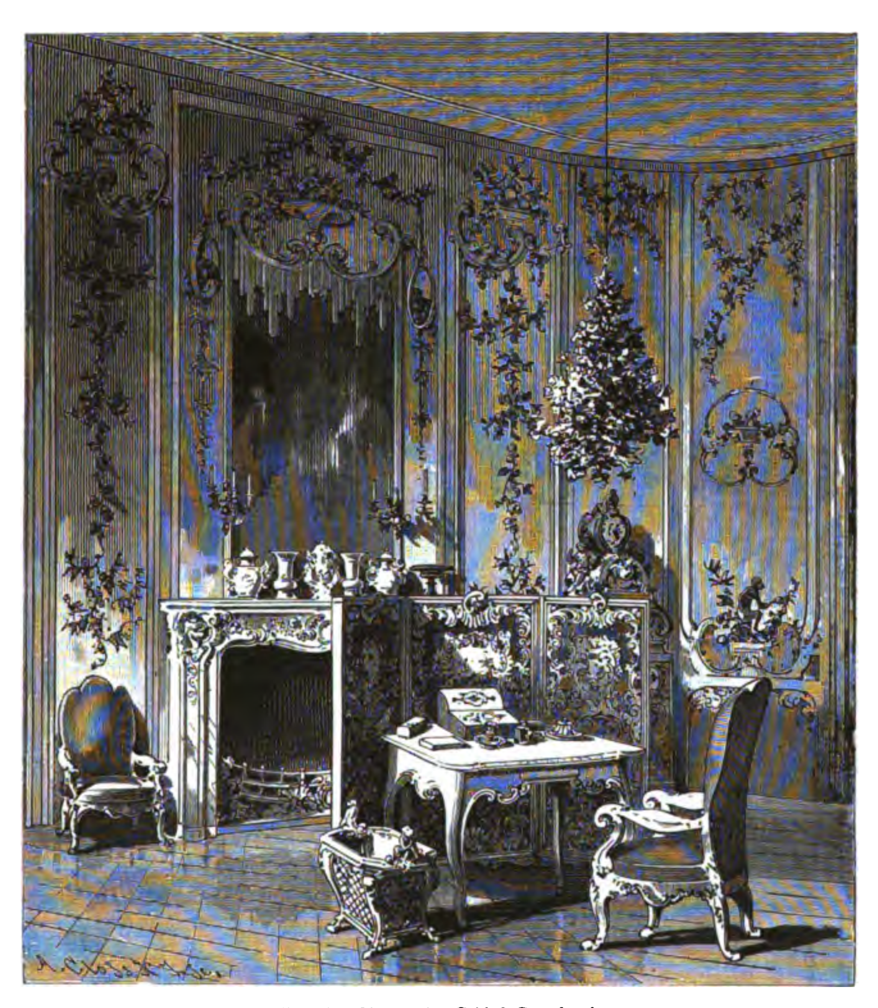
mit einem französischen Edelmann brachte ihn in die Bastille, wo er schon früher wegen einer Satire auf die französischen Zustände ein Jahr lang zugebracht hatte. Dann ging er nach England, wo er drei Jahre verweilte, die von entscheidendem Einfluß auf sein Leben und seine Weltanschauung geworden sind. Hier war es auch, wo er zuerst den Namen Voltaire annahm. Nach Frankreich zurückgekehrt, fand er ebensoviele Gegner als Bewunderer, die ihm seinen Ruhm neideten. Er nahm eine Einladung Friedrichs des Großen an, nach Berlin zu übersiedeln. Das Verhältnis Friedrichs des Großen zu Voltaire darf als bekannt vorausgesetzt werden, ebenso die skandalöse Geschichte seiner Flucht. Voltaire ging nun nach der Schweiz und kaufte sich bei Genf ein Landgut, Ferney, wo er den Rest seines Lebens zubrachte. In seinem Alter hat er die reichste Thätigkeit entfaltet. Als er in seinem vierundachtzigsten Lebensjahre sich entschloß, einer Einladung nach Paris zu folgen, wurden ihm im Théâtre français Huldigungen dargebracht, wie sie vorher noch kein französischer Dichter erfahren hatte. Die großen Aufregungen brachen seine Kräfte, und so starb er am 30. Mai 1778. Der Charakter Voltaires ist ein seltsames und wunderbares Gemisch von Leidenschaft und Wahrhaftigkeit, von Liebe, Ehrgeiz und Ruhmsucht, von List und Verstellung, von Geiz und Schwäche. Licht und Schatten liegen in diesem Leben dicht bei einander; es ist ein ewiger Kampf zwischen beiden, der niemals zum Austrag gelangt. Das Richtige über ihn hat Friedrich der Große gesagt: „Es ist ein Jammer, daß mit einem so herrlichen Genie eine so nichtswürdige Seele verbunden ist“. In der That liegt das ganze Rätsel der Erscheinung Voltaires in diesem Ausspruch. Über den Kampf zwischen dem guten und bösen Prinzip in seinem Charakter ist Voltaire in seinem ganzen Leben nicht hinaus gekommen. Wenn uns sein Enthusiasmus für die Sache der Wahrheit, sein Freimut in der Bekämpfung aller Vorurteile, seine Entschiedenheit im Eintreten für die Sache des Rechts und der Wahrheit begeistern, so stößt uns alsobald die Heuchelei, mit der er kurz darauf seine eigenen Schriften verleugnet, die persönliche Rache, die er an seinen Gegnern nimmt, die unwürdige Art, wie er sich an die Großen und Vornehmen der Erde drängt, und am schlimmsten seine gemeine Habsucht von ihm ab. „Es hat nicht leicht jemand, um unabhängig zu sein, sich so abhängig gemacht wie Voltaire,“ sagte Goethe sehr treffend. Und dennoch fesselt uns Voltaire mächtig in seinen Gedankenbann, so oft wir zu ihm zurückkehren. Er war ein universaler Geist; er umfaßte mit gleicher Kraft weite und große Gebiete des Wissens wie der Kunst. Er war Philosoph und Dichter, und auch als Mensch hatte er viele gute Seiten, die, wenn man eins gegen das andere abwägt, den wohlwollenden Beurteiler immerhin mit seinen schlechten auszusöhnen vermögen. Am Ende ist aber doch sein Schaffen entscheidend für die Beurteilung des Schriftstellers, und nicht sein Leben.

Voltaires Schriften sind sehr zahlreich. Man zählt über dreihundert Nummern. Er war Geschichtschreiber, Philosoph, Kritiker, Gelehrter, Dichter, Dramatiker und Romanschriftsteller. Auf allen diesen Gebieten hat er eine fruchtbare Thätigkeit entwickelt und einen Einfluß auf sein Zeitalter geübt, wie kaum ein anderer Schriftsteller. Und was das Bedeutendste in seinem geistigen Wesen ist: Dieser Einfluß wirkte auch noch fort, nachdem man seine philosophischen



Krönung von Voltaire's Büste im Théâtre Français, bei der sechsten Aufführung der „Irene", am 30. März 1778.
Nach dem Kupferstiche von Gaucher; Originalzeichnung von Moreau d. J. Voltaire in der Loge links vom Beschauer.

Ideen als überwunden, seine historischen Arbeiten als oberflächlich und seine ästhetischen Urteile als ungenügend und trivial erkannt hat. Aber sein Einfluß ist von unermeßlichen Folgen gewesen. Er hat die Autorität der Überlieferung auf allen Gebieten des menschlichen Geistes, in der Kirche, im Staat und in der Litteratur erschüttert, er hat das Recht des gesunden Menschenverstandes zuerst



Voltaire-Zimmer im Schloß Sanssouci.
Nach der Natur gezeichnet von G. Theuerkauf.

mit allen Waffen des Geistes verteidigt, er hat den Kampf gegen Unrecht und Vorurteil begonnen und durchgeführt. Er war ein Revolutionär im Reiche des Geistes; das Jahrhundert spiegelt sich in seinen Werken wieder. Sein Schaffen bedeutet den Bruch mit der alten und das Programm einer neuen Zeit.

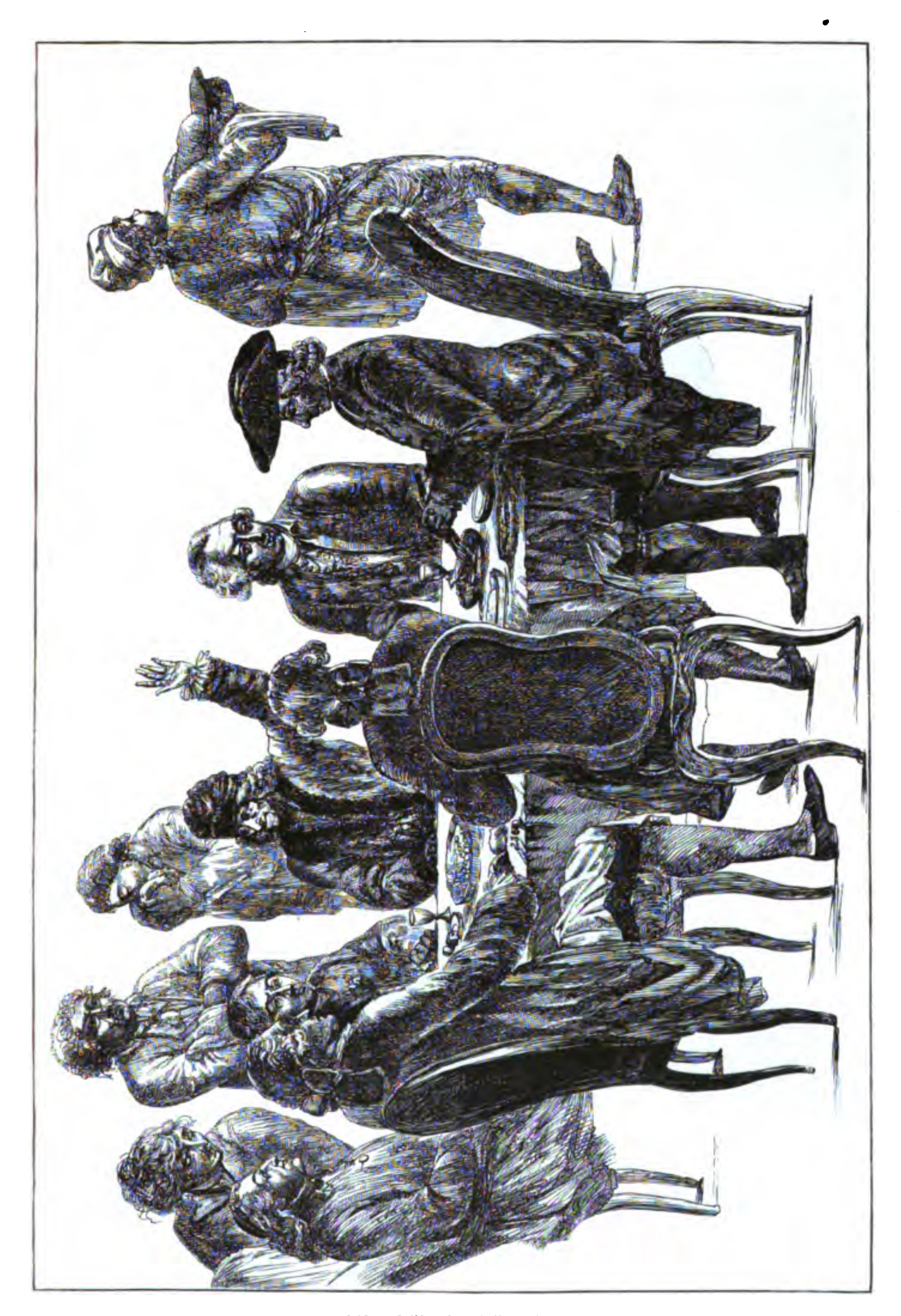
Es ist begreiflich, daß die Beurteilung Voltaires von seinen religiösen

Anschauungen ausgeht. Wie man lange alle Freigeisterei mit dem Namen „Voltairianismus" bezeichnet hat, so hat man ihn im Volke selbst als einen Vorkämpfer des Atheismus angesehen, während die Zunftphilosophen über seine Arbeiten mit leichtem Achselzucken hinweg gingen. Beides ist gleich ungerecht. Voltaire war ein Deist, und er hat gerade diese Überzeugung fast niemals in seinem Leben verleugnet. Die Frivolität, die ihm sonst zu eigen, das Spiel seines Geistes und Witzes, das er auf alle menschlichen Dinge anzuwenden liebte, verschwinden, sobald er an die große Gottesfrage herantritt. Er war ein Freidenker im Sinne jener englischen Philosophen, von welchen er gelernt und die zwar den Glauben an eine Offenbarung abgeleugnet, an dessen Stelle aber die Vernunftreligion und die aus dieser stammende Erkenntnis Gottes als den Kern alles Glaubens gesetzt hatten. Voltaire ist kein origineller Philosoph; er hat nur die Untersuchungen der englischen Philosophen in faßlicher Weise verarbeitet, — aber gerade das ist sein Verdienst. Auch nach dieser Richtung hin ist er ein echter Vertreter des französischen Geistes, der seit Jahrhunderten alle großen Errungenschaften der Forschung, alle bedeutenden Untersuchungen der Wissenschaft dem allgemeinen Verständnis der Menschheit näher zu bringen verstanden hat. Man kann wohl behaupten, daß seit dem Ende des Mittelalters keine einzige große und weltbewegende Idee in dem Geiste eines Erfinders oder in dem Hirn eines Denkers entstanden sei, die nicht erst durch das Medium des französischen Geistes hindurchgehen mußte, um zu allgemeiner Kenntnis und zu praktischer Ausführung zu gelangen. In diesem Sinne hat Voltaire die Idee der Vernunftreligion darzustellen verstanden. Voltaire beschäftigte sich sein ganzes Leben lang mit philosophischen Fragen; er verteidigte den Glauben an Gott, aber er bekämpfte die Kirche und die Offenbarung mit aller Kraft seines Geistes. Der Sturz und die Vernichtung des Christentums ist ihm gleichbedeutend mit dem Sieg des Fortschritts und der Freiheit. „Écrasez l'infâme!" ist sein Losungswort, und das ist bei ihm keine Phrase, sondern der Ausdruck seiner innersten Überzeugung, den er immer und immer wiederholt. Voltaire hat zwei Beweise für das Dasein Gottes: Er ist überzeugt, daß die Menschheit der Gottesidee nicht entraten könne:

Der heil'gen Lehre kann die Menschheit nicht entraten,
Sie ist das feste Band der Sitten und der Staaten;
Den Frevler zügelt sie, hebt das gerechte Haupt.
Sein Siegel, wär' es selbst vom Himmel weggeraubt
Und hörte dieser auf, den Höchsten zu verkünden —
Ja, gäb' es keinen Gott, man müßt' ihn flugs erfinden!

Die meiste Überzeugungskraft hat für ihn der kosmologische Beweis für das Dasein Gottes, d. h. derjenige, welcher aus der Thatsache abgeleitet wird, daß alles, was in der Welt ist, Sein und Bewegung nicht von sich selbst, sondern von etwas anderem erhält, daß dieses andere wieder auf etwas anderes zurückweist, bis man zuletzt zu einer bewegenden Ursache gelangt. Aber auch den teleologischen Beweis, der von der Ordnung und Einrichtung der Welt auf einen weisen Schöpfer derselben schließt, nimmt Voltaire mit Begeisterung an.

In der Beurteilung der Religion legte Voltaire natürlich das Hauptgewicht



Tischgesellschaft bei Voltaire.

Nach einem unvollendeten Kupferstich von Hubert (d. sogen. „Maler von Ferney"); Voltaire in lebhaftem Vortrag begriffen, mit dem Abbé Maury, Pater Adam, Condorcet, Diderot, La Harpe und d'Alembert.

18. Jahrhundert. Paris, National-Bibliothek.

auf die Moral und nicht auf die Glaubenssätze. Mit der Idee von der Unsterblichkeit der Seele ist er niemals ins Reine gelangt, aber die Freiheit des Menschen trotz aller Hemmungen und Beschränkungen betont er auf das ausdrücklichste. Die Begriffe von Tugend und Sitte erscheinen ihm unverrückbar, fest und ewig. Ein allgemein gültiges Moralprinzip beherrscht nach ihm die ganze Weltordnung.

Von diesem Standpunkt aus muß auch seine Stellung zum Christentum beurteilt werden, welches ihn mit Vorliebe als einen Erzfeind betrachtet. Schon in jungen Jahren hatte er in einer Epistel „Uranie“ das Für und Wider des christlichen Glaubens poetisch abgewogen.

Sein Kampf gilt der Hierarchie, der geistlichen Herrschaft, die über sein Vaterland und über die Menschheit so viel Unglück gebracht; seine Kritik gilt dem Dogma der Religion selbst. Er haßt nicht nur das Christentum, sondern auch das Judentum, und das letztere deshalb, weil das Christentum aus ihm hervorgegangen ist. Er ist der Überzeugung, daß Christus niemals daran gedacht habe, eine neue Religion zu stiften.

Voltaire. Büste von Houdon. Paris, Louvre-Museum.

Das Christentum, wie es seit Konstantins Zeiten geworden ist, steht nach seiner Meinung Jesus so fern wie dem Zoroaster oder Brahma. In der ganzen Entwickelung der christlichen Kirchengeschichte sieht Voltaire nur eine Reihe von Verirrungen des menschlichen Geistes. Aber auch der Protestantismus erregt seinen Widerwillen; er sieht in ihm nur das Mönchsgezänk zwischen Augustinern und anderen Pfaffen, Zwietracht und Kriegswut. So ist seine einzige Sehnsucht, den alten Glauben zu zertrümmern und eine Herrschaft der Vernunft auf dessen

Ruinen zu begründen. „Ich habe es satt," rief er einmal aus, „immer wieder zu hören, daß zwölf Männer hingereicht haben, das Christentum zu begründen; ich habe Lust zu beweisen, daß einer genug ist, es zu zerstören." Dieser Beweis ist nun Voltaire allerdings nicht gelungen; wohl aber gelang es ihm, die Grundfesten des alten Glaubens zu erschüttern.

Und wie in der Religion, so hat er auch in der Politik denselben entschiedenen Freimut in der Beurteilung der öffentlichen Angelegenheiten. Er verwirft den Druck, er kämpft für die Freiheit. Er dringt auf Anerkennung und Durchführung des Naturrechts, der unverbrüchlichen Menschenrechte. Schon in jungen Jahren bekämpft er alle Mißstände im öffentlichen Leben seines Volkes; wie ein Prophet weist er darauf hin, daß aus einer solchen Zersetzung aller öffentlichen Verhältnisse notwendig eine Revolution entstehen müsse. Mit visionärer Kraft führt er seinen Zeitgenossen ein apokalyptisches Bild ihrer entsetzlichen Lage vor.

Für die Idee der Freiheit kämpfte Voltaire sein Lebenlang. Seine Oden und Gedichte an dieselbe sind der schönste Teil seines poetischen Schaffens. Er war auch der Urheber des Wortes „Liberté et Égalité." Sein schönstes Gedicht ist die Ode an die Freiheit, die er am Genfersee gesungen, indem er die hehre Göttin anruft:

Laß' dich herab zu mir,
An deinen schönen Festen komm' und gründe
Ein neues Dasein mir; verbinde
Dich mit der Freundschaft, die in meine Einsamkeit
Dich ruft, um sie, mit ihr vereint, zu schmücken.
Setz' dich auf diesen Rasen ihr zur Seit',
Als Schwester sie ans Herz zu drücken.
Sie flieht, wie du, der Höfe Eitelkeit,
Das Reich der nichtigsten Erbärmlichkeit,
Die Welt mit ihren Ränken. Von euch beiden
Soll an des Lebens Abend nichts mich scheiden.
Ja, holde Göttinnen, ihr seid es, die
Ich mir zur letzten Zuflucht wähle;
Die eine gießt Begeist'rung in die Seele,
Die andre Trost. O weicht von meiner Seele nie!

Auch als Geschichtschreiber ging Voltaire von denselben Ideen aus, wie als Philosoph und als Politiker. Auch hier haben die zünftigen Historiker oft den Kopf geschüttelt, und einer der bedeutendsten von ihnen meinte, Voltaires Geschichte Karls XII. sei nicht viel besser als ein Roman. Aber das Werk war ein Meisterstück der Erzählungskunst, und das war es, was man damals brauchte. Gelehrte Geschichtswerke hatte man, aber sie waren unlesbar; bei Voltaire dagegen beruhte der Reiz seiner Geschichtserzählung hauptsächlich auf der Darstellung und auf seinem feinen Urteil, auf seiner Kenntnis von Menschen und Dingen. In diesem Sinne muß man seine Arbeiten über die „Geschichte Karls XII.", seine „Geschichte des russischen Kaiserreichs unter Peter dem Großen", sein „Zeitalter Ludwigs XIV." und sein Hauptwerk, den „Essay über die Sitten und den Geist der Nationen" auffassen. Sein Augenmerk ist darauf gerichtet, den Leser selbst in den Stand zu setzen: „die Unterdrückung, das Wiederaufleben und den Fortschritt des menschlichen Geistes beurteilen zu können", und

auf die Moral und nicht auf die Glaubenssätze. Mit der Idee von der Unsterblichkeit der Seele ist er niemals ins Reine gelangt, aber die Freiheit des Menschen trotz aller Hemmungen und Beschränkungen betont er auf das ausdrücklichste. Die Begriffe von Tugend und Sitte erscheinen ihm unverrückbar, fest und ewig. Ein allgemein gültiges Moralprinzip beherrscht nach ihm die ganze Weltordnung.

Voltaire. Büste von Houdon. Paris, Louvre-Museum.

Von diesem Standpunkt aus muß auch seine Stellung zum Christentum beurteilt werden, welches ihn mit Vorliebe als einen Erzfeind betrachtet. Schon in jungen Jahren hatte er in einer Epistel „Uranie“ das Für und Wider des christlichen Glaubens poetisch abgewogen.

Sein Kampf gilt der Hierarchie, der geistlichen Herrschaft, die über sein Vaterland und über die Menschheit so viel Unglück gebracht; seine Kritik gilt dem Dogma der Religion selbst. Er haßt nicht nur das Christentum, sondern auch das Judentum, und das letztere deshalb, weil das Christentum aus ihm hervorgegangen ist. Er ist der Überzeugung, daß Christus niemals daran gedacht habe, eine neue Religion zu stiften. Das Christentum, wie es seit Konstantins Zeiten geworden ist, steht nach seiner Meinung Jesus so fern wie dem Zoroaster oder Brahma. In der ganzen Entwickelung der christlichen Kirchengeschichte sieht Voltaire nur eine Reihe von Verirrungen des menschlichen Geistes. Aber auch der Protestantismus erregt seinen Widerwillen; er sieht in ihm nur das Mönchsgezänk zwischen Augustinern und anderen Pfaffen, Zwietracht und Kriegswut. So ist seine einzige Sehnsucht, den alten Glauben zu zertrümmern und eine Herrschaft der Vernunft auf dessen

Ruinen zu begründen. „Ich habe es satt," rief er einmal aus, „immer wieder zu hören, daß zwölf Männer hingereicht haben, das Christentum zu begründen; ich habe Lust zu beweisen, daß einer genug ist, es zu zerstören." Dieser Beweis ist nun Voltaire allerdings nicht gelungen; wohl aber gelang es ihm, die Grundfesten des alten Glaubens zu erschüttern.

Und wie in der Religion, so hat er auch in der Politik denselben entschiedenen Freimut in der Beurteilung der öffentlichen Angelegenheiten. Er verwirft den Druck, er kämpft für die Freiheit. Er dringt auf Anerkennung und Durchführung des Naturrechts, der unverbrüchlichen Menschenrechte. Schon in jungen Jahren bekämpft er alle Mißstände im öffentlichen Leben seines Volkes; wie ein Prophet weist er darauf hin, daß aus einer solchen Zersetzung aller öffentlichen Verhältnisse notwendig eine Revolution entstehen müsse. Mit visionärer Kraft führt er seinen Zeitgenossen ein apokalyptisches Bild ihrer entsetzlichen Lage vor.

Für die Idee der Freiheit kämpfte Voltaire sein Lebenlang. Seine Oden und Gedichte an dieselbe sind der schönste Teil seines poetischen Schaffens. Er war auch der Urheber des Wortes „Liberté et Égalité." Sein schönstes Gedicht ist die Ode an die Freiheit, die er am Genfersee gesungen, indem er die hehre Göttin anruft:

Laß' dich herab zu mir,
An deinen schönen Festen komm' und gründe
Ein neues Dasein mir; verbinde
Dich mit der Freundschaft, die in meine Einsamkeit
Dich ruft, um sie, mit ihr vereint, zu schmücken.
Setz' dich auf diesen Rasen ihr zur Seit',
Als Schwester sie ans Herz zu drücken.
Sie flieht, wie du, der Höfe Eitelkeit,
Das Reich der nichtigsten Erbärmlichkeit,
Die Welt mit ihren Ränken. Von euch beiden
Soll an des Lebens Abend nichts mich scheiden.
Ja, holde Göttinnen, ihr seid es, die
Ich mir zur letzten Zuflucht wähle;
Die eine gießt Begeist'rung in die Seele,
Die andre Trost. O weicht von meiner Seele nie!

Auch als Geschichtschreiber ging Voltaire von denselben Ideen aus, wie als Philosoph und als Politiker. Auch hier haben die zünftigen Historiker oft den Kopf geschüttelt, und einer der bedeutendsten von ihnen meinte, Voltaires Geschichte Karls XII. sei nicht viel besser als ein Roman. Aber das Werk war ein Meisterstück der Erzählungskunst, und das war es, was man damals brauchte. Gelehrte Geschichtswerke hatte man, aber sie waren unlesbar; bei Voltaire dagegen beruhte der Reiz seiner Geschichtserzählung hauptsächlich auf der Darstellung und auf seinem feinen Urteil, auf seiner Kenntnis von Menschen und Dingen. In diesem Sinne muß man seine Arbeiten über die „Geschichte Karls XII.", seine „Geschichte des russischen Kaiserreichs unter Peter dem Großen", sein „Zeitalter Ludwigs XIV." und sein Hauptwerk, den „Essay über die Sitten und den Geist der Nationen" auffassen. Sein Augenmerk ist darauf gerichtet, den Leser selbst in den Stand zu setzen: „die Unterdrückung, das Wiederaufleben und den Fortschritt des menschlichen Geistes beurteilen zu können", und

die ganze neue Geschichtschreibung ist von dieser Idee ausgegangen. Aber auch als Geschichtschreiber steht Voltaire auf der Zinne der Partei. Er wird blind und ungerecht, so oft sein Haß gegen die Kirche ins Spiel kommt. „Er mißt alle Zeiten und Völker nach ein und demselben Maßstab: er kennt das Gesetz geschichtlicher Entwickelung nicht.“ Als ein Idealstaat erscheint ihm China, und als der größte Glaubensstifter Zoroaster.

Aber auch als Dichter ist Voltaire in erster Reihe Parteimann, und das schädigt die wirkliche Bedeutung seiner Gedichte wie seiner Tragödien. Unter dem Einfluß Corneilles und Racines erzogen, mußte ihm die Tragödie natürlich als das höchste Ideal dichterischen Schaffens erscheinen. So konnte er sich der Fesseln, die das klassische Zeitalter dem Drama angelegt hatte, nicht entäußern, aber er verstand es doch, neue Empfindungen auszudrücken und neue Charaktere auf die französische Bühne zu bringen. Die Handlung seiner Dramen ist nicht so kunstvoll wie die Corneilles, und ihre Sprache nicht so poetisch wie die Racines; aber in seinen Tragödien spricht sich die Gesinnung seiner Zeit aus. Seine Charaktere haben einen freien Spielraum zu ihrer Entfaltung. Er sucht seine Helden nicht bloß in Rom und Griechenland, sondern in China, in Amerika und in Afrika, nicht bloß im Altertum, sondern auch in seiner eigenen Zeit. Auch hier geht er von englischen Vorbildern aus; er kennt die Alten und Shakespeare, ja er war der erste, der die Aufmerksamkeit auf den großen Briten lenkte. Aber sein Standpunkt zu demselben ist ein merkwürdiger. Er nennt ihn einen betrunkenen Wilden, der aber auch zuweilen ein Sophokles sein könne. Er wirft ihm Mangel an allem Geschmack und völlige Unkenntnis der dramatischen Regeln vor. Voltaires berühmteste Tragödien sind „Oedipus“, „Brutus“, „Zaïre“, „Cäsar“, „Mahomet“, „Merope“, „Semiramis“, „L'Orphelin de la Chine“ und „Tancred“. Schon mit seinem ersten Drama „Oedipus“ erreichte er einen großen Erfolg, ja man ging so weit, sein Werk mit dem antiken Original zu vergleichen. Aber es war doch wohl nicht das Schicksal des antiken Helden, welches das französische Publikum entzückte, sondern vielmehr der Geist der neuen Zeit, der auch aus diesem Drama zu ihm redete. Seine folgenden dramatischen Kompositionen entsprachen aber nicht den Erwartungen, die man nach seinem „Oedipus“ auf ihn gesetzt hatte. Erst später wußte er wieder den Erfolg dauernd an seine Arbeiten zu fesseln. Man verglich ihn mit Euripides, mit dem er das gemeinsam hatte, daß er in seinen Dramen seine philosophischen, religiösen und politischen Ideen entwickelte, daß er die Kämpfe des Staates und der Religion zum Gegenstand seiner Darstellung machte. Das Motiv der Liebe spielt bei ihm bei weitem nicht die herrschende Rolle wie bei seinen Vorgängern.

---

*) Transskription: je recois votre lettre et les planches des figures pour les elémens de philosofie. ces figures sont tres bien. mais il y manque les numero. cela est essentiel. vous trouverez les numero marquez exactemant dans la copie que vous avez.

vous recevrez bientot le reste du 8eme tome. je vous exhorte a travailler sans discontinuer. c'est votre interest. j'attends ce que je vous ay demandé il faut que vous accusiez la reception de mes derniers paquets. croyez que je ne songe qu'a vous favorizer, et a vous procurer une edition que vous sera utile. adieu monsieur

a paris 16 juin Volt.

Songez qu'il est tres important que vous m'envoyez tout ce qui est fait, afin que je voye quelles pieces n'auront pas été inserées dans les premiers tomes pour vous les faire tenir, au plutot, et achever le 8eme. on travaille pour vous a force.......

je recois votre lettre et les planches
des figures pour les elemens de philosofie
les figures sont tres bien. mais il y manque
les numero. cela est essentiel. vous trouverez
les numero marquez exactement dans la
copie que vous avez
vous recevrez bientot le reste du 3me
tome. je vous exhorte a travailler sans
discontinuer. c'est votre interest
j'attends ce que je vous ay demandé
il faut que vous accusiez la reception
de mes derniers paquets. croyez que
je ne songe qu'à vous favorizer, et
a vous procurer une edition qui
vous sera utile. adieu monsieur
a paris 16 juin Volt.
songez qu'il est tres important que vous m'envoyiez
tout ce qui est fait, afin que je voye quelles pieces
n'auront pas eté inserées dans les premiers
tomes pour vous les faire tenir, au plustot, et
achever le 3me. on travaille pour vous a force
ecrivez au sr dumolard [illegible] baron

Faksimile (etwa 1/8 verkleinert) eines Briefes von Voltaire an den kgl. Hofbuchhändler Georg Conrad Walther in Dresden. (Transskription auf Seite 504.)

Er selbst erklärt es als seine wichtigste Aufgabe, das französische Theater aus der Weichlichkeit und Ziererei emporzuheben, in welche es durch die übertriebene

Herrschaft der Galanterie auch in der Tragödie versunken sei. So suchte er das Stoffgebiet des französischen Dramas zu erweitern; er führte das Volk auf die Bühne in seinem Denken, Empfinden und Handeln, er befreite das französische Theater von Beschränkungen und Vorurteilen, aber er blieb doch immer auf nationalem Boden stehen, er verharrte doch immer innerhalb der Grenzen der klassischen Tragödie in all seinen Trauerspielen, Komödien, Opern und Festspielen.



Aus Voltaires „Cäsar": 3. Akt, letzte Szene.
Nach dem Kupferstiche, 1782, von Duclos; Originalzeichnung von Moreau.

Und darum ist der Kampf, den Lessing gegen ihn aufgenommen und in der Kritik von dreien seiner Tragödien glücklich durchgeführt, im Interesse einer Fortbildung des Lebenselements der dramatischen Kunst ein fruchttragender und außerordentlich wirksamer gewesen.

Als lyrischer Dichter geht Voltaire ganz in den Spuren der Alten, aber er huldigt einer bestimmt ausgesprochenen Tendenz, und das unterscheidet ihn wieder von ihnen. Er hat sich in allen Dichtungsarten versucht, „aber ein Lied aus

voller Brust ist ihm nicht gelungen. Seine Hymnen und Oden sind zum größten Teil schwülstig, sein Epos ist ohne Gestalt und Leben." Nur im Epigramm und in der satirischen Erzählung ist er Meister. Schon als Jüngling wagte er sich an die große Aufgabe, ein nationales Epos zu schaffen; so entstand seine „Henriade", die selbst ein Friedrich der Große über Homer und Virgil stellte. Er wählte einen wirklichen Helden statt eines sagenhaften, wirkliche Kriege statt phantastischer Kämpfe, allegorische Symbole der Wahrheit statt Götter, die nur der Phantasie der Dichter entsprungen. Sein Held ist Heinrich IV., und sein Epos war in der That für die französische Litteratur ein klassisches. Für die allgemeine Poesie ist es freilich von geringerem Wert. Es war eben nicht möglich, in einer Zeit wie diejenige, in der Voltaire lebte, ein episch treues Bild von einer Epoche zu entwerfen, die in allen Dingen von jener so verschieden war. Immer und überall bricht die eigentümliche Auffassung und Darstellung Voltaires über Religion, Staat und Menschheit hervor. So ruht die Bedeutung der „Henriade" eigentlich nur darin, daß sie die religiöse und bürgerliche Freiheit, die Bildung und Aufklärung, die Toleranz in einem Helden verherrlicht, der diese Toleranz geübt, während seine Enkel und Nachfolger zum Unglück des Staates sie nur gar zu oft außer acht gelassen haben. Mit Recht hat man gesagt, die „Henriade" sei keine dichterische, aber eine geschichtliche That.

Als Lustspieldichter hatte Voltaire, obwohl er reich an Geist und Witz war, keinen besonderen Erfolg; er hatte nur Verständnis und Sinn für falsche Meinungen, nicht aber für lächerliche Charaktere. Sein bekanntestes komisches Gedicht ist die „Pucelle d'Orléans", und es erscheint heut kaum begreiflich, wie dieses seltsame Werk, das jetzt nur noch ein geschichtliches, aber durchaus kein poetisches Interesse mehr hat, den Geschmack des Jahrhunderts beherrschen konnte. „Die ganze überfeinerte, schon tief angefaulte Gesellschaft des berühmten Jahrhunderts und der berüchtigten Regentschaft verschlang als Leckerbissen, was heutzutage kaum in einer Schenke oder auf einer Wachtstube geduldet würde." Der Abbé Maynard hatte in seinem frommen Eifer dies Gedicht mit Recht den ganzen Voltaire, das ganze 18. Jahrhundert genannt. Sein Werk ist die Travestie eines nationalen Heldengedichts, sein Streben, alle Heldenthaten, welche die Jungfrau nach der Sage vollbracht, in den Schmutz zu ziehen; es ist aus einer Orgie entsprungen und ist selbst die Orgie der Zeit, in der es entstanden. Nur von diesem Standpunkt aus hat es eine Bedeutung. Die ganze Tendenz und Natur des Gedichts, seine kulturhistorische Bedeutung hat Schiller gerade zu der Zeit, da sein berühmtes Drama erschien, in den Versen ausgesprochen:

> Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
> Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott;
> Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
> Er glaubt nicht an den Engel und den Gott.
> Dem Herzen will er seine Schätze rauben,
> Den Wahn bekriegt er, und verletzt den Glauben.

Aber es war doch nicht die einzige Aufgabe Voltaires, das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen. Er hatte auch einen tiefen Sinn für das Hohe und Herrliche, und sein Spott gegen das Schlechte

und Niedrige geht gerade aus seinen satirischen Erzählungen am klarsten hervor. Hier erhebt sich sein Witz zu einer souveränen Höhe, hier schaltet er frei und uneingeschränkt, hier ist er groß, ein echter und wahrer Dichter. Man hat diese Erzählungen in zwei Klassen geteilt; in den einen spricht sich die Sehnsucht nach dem Glauben an die Reinheit und Wahrheit der Menschennatur aus, in den anderen gelangt der Zweifel an diesem Glauben zum Ausdruck. Die erste Richtung wird charakterisiert durch die Erzählung „L'ingénu“, die andere durch den berühmten Roman „Candide“. In allen diesen Geschichten beschäftigt den Dichter die große Lebensfrage der Menschheit; die Grundidee ist der Kontrast von Natur und Kultur oder Natur und Konvenienz. Der Held der erstern ist ein junger Hurone, der, von französischen Eltern in Kanada geboren, wieder nach Frankreich verschlagen wird. Den Inhalt des Romans bilden nun jene Konflikte, welche der Fremde innerhalb dieser neuen Kulturwelt zu bestehen hat. Es ist der beste von seinen Romanen, denn die Personen und ihre Schicksale vermögen uns wirkliche menschliche Teilnahme einzuflößen. Auch in seinem Roman „Candide“ beschäftigt er sich mit derselben Frage; er erzählt die Geschichte eines armen Menschen, dem es in der Welt ganz entsetzlich schlecht ergeht, und dem sein Lehrer die Idee des Optimismus als Geschenk auf den Lebensweg mitgegeben. Die Grundfrage lautet: Wie kann man eine Welt die beste nennen, in der es so viel und so entsetzliches physisches und moralisches Übel giebt? Darauf giebt es drei Antworten: Der Pessimist hat sich aus den Kämpfen des Lebens die Überzeugung gebildet, um in der Unruhe oder in Langerweile zu leben; der Optimist Pangloß, in dem Voltaire den Philosophen Leibniz verspotten wollte, bleibt unverbesserlich trotz aller trüben Erfahrungen bei seinem Satz, den er einmal behauptet: diese Welt sei die beste von allen möglichen. Nur der Held des Romans „Candide“ gelangt zu dem letzten Schluß der Weisheit, welcher auch der Voltaires ist: „Gehen wir, unseren Garten zu bauen“, d. h. arbeiten wir, ohne viel zu grübeln, denn das ist das einzige Mittel, das Leben erträglich zu machen. Auch andere Erzählungen Voltaires laufen auf denselben Schlußgedanken hinaus. In seinem Roman „Zadig“ behandelt er dasselbe Problem; er liebt es, in seinen Romanen durch die Welt zu reisen, um zu zeigen, daß die Sitten und Anschauungen in verschiedenen Ländern und Himmelsstrichen überall dieselben seien, daß Licht- und Schattenseiten der menschlichen Natur sich unter allen Zonen gleichen. Außer diesen Erzählungen in Prosa hat Voltaire auch eine Reihe von Erzählungen in Versen geschrieben, die durch die Art, wie er den Vers behandelt und den Reim handhabt, einen besondern Reiz gewinnen. Man hat ihn wegen seiner Satiren oft mit Lukian verglichen, und dieser Vergleich ist vielleicht in der That der passendste für diesen merkwürdigen, kühnen und schwer zu erfassenden Schriftsteller, dessen Leben ein so vielbewegtes, dessen Schaffen ein so weitverzweigtes und dessen Einfluß auf seine, wie auf die Folgezeit ein so außerordentlicher gewesen ist. Das 18. Jahrhundert kommt, wie gesagt, in Voltaire zum getreuesten Ausdruck; er steht mit einem Fuß in dem goldenen Zeitalter Ludwigs XIV. und mit dem andern in dem ehernen der Revolution. Er verbindet die Vorzüge des Denkers und des Dichters, die englische Kritik mit dem französischen Geist, er ist das Genie des Esprits,



Titelbild der illustrierten Quartausgabe von Voltaires „Henriade“. London, 1741.
Gemalt von J. de Troy; gestochen, 1728, von Lud. Surugue.

der in Frankreich seine Heimat und der diese Heimat im Grunde genommen niemals verlassen hat. Er entfaltet eine Universalität ohnegleichen auf allen Gebieten des geistigen Lebens, in der Philosophie, in der Geschichtschreibung wie in der Poesie. Er ist der Vorkämpfer der religiösen Freiheit, des politischen

Liberalismus, des allgemeinen Fortschritts. Er ist der Vorbote der großen Revolution, deren Abgrund sich kurz nach seinem Tode öffnete. Voltaire hatte Schüler und Freunde, Schriftsteller, die an seiner Seite kämpften, und heftige Gegner, wie dies bei einem so großen Geiste natürlich ist. Von einzelnen wird noch die Rede sein. Sie verfolgten seine Bestrebungen weiter, indem sie sich die Methode aneigneten, welche er in seinem Kampf gegen die widerstreitenden Elemente in Anwendung gebracht hatte. Aber zum Teil schon neben Voltaire

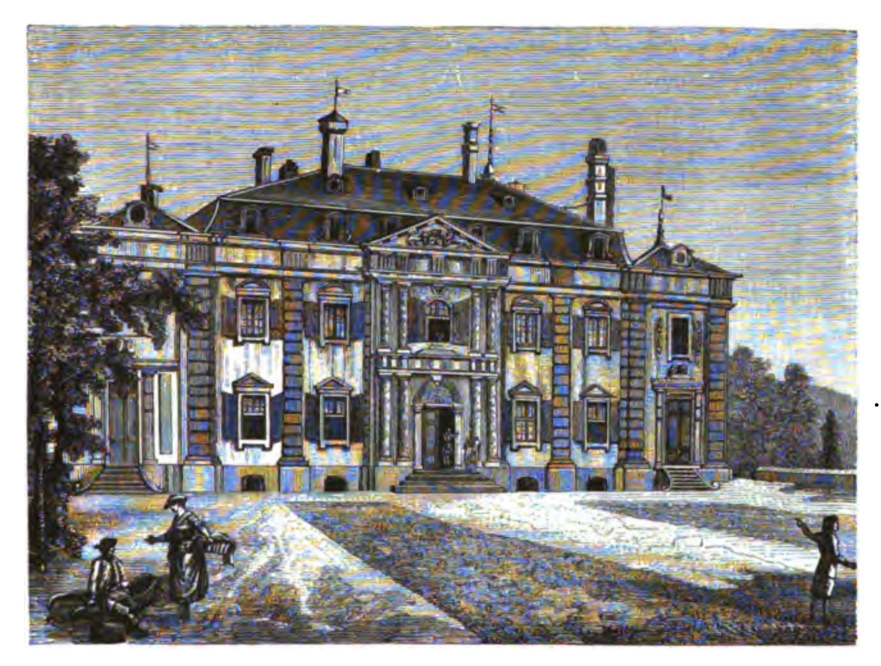


Voltaire; gezeichnet auf Schloß Ferney im Jahre 1764 von Danzel.

erstand ein jüngeres Geschlecht, welches über ihn selbst hinausging und ihn in Kampf und Angriff überholte. Voltaire war noch ein Deist; das jüngere Geschlecht huldigte bereits einem schrankenlosen Materialismus.

Auch diese Weltanschauung hatte schon in England ihre Muster; aber hervorragende Geister wie Diderot, d'Alembert, Condillac, Helvetius u. a. wußten sich auf französischem Boden selbständig zu entwickeln. Die ganze Philosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand auf materialistischer Grundlage. Der Sammelpunkt dieser philosophischen Ideen war die Encyklopädie,

ein Werk in 35 Bänden, welches eine Vereinigung von Gelehrten geschaffen, ein wirksames Parteiorgan, „eine riesige Belagerungsmaschine und Angriffswaffe" im Kampfe für die freien Ideen, welches großen Sturm hervorrief, vielfache Anfeindungen erfahren hat, gleichwohl aber durch die Energie Diderots glücklich zu Ende gebracht wurde. Der Erfolg, den dieses große nationale Werk erreichte, war ein ungeheurer. Es ist nicht zu viel, wenn man die Encyklopädie als das eingreifendste Werk des Zeitalters betrachtet. „Eine feste Standarte war aufgestellt, die Losung war ausgeteilt. Allmählich aber sicher und unerkennbar aber eindringlich zog die Denkart der neuen Schule in die Gesinnungen und Über-



Schloß Ferney

Nach dem Kupferstiche von Daniel Berger.

zeugungen der Menschen. Was von dieser Richtung überhaupt gilt, gilt insbesondere auch von der Encyklopädie. Es ist viel thörichte Überstürzung durch sie in die Welt gekommen, ein flaches Fertigsein mit Dingen und Rätseln, die nicht schöngeistig beredt, sondern mühevoll beobachtet und emsig und tief durchforscht sein wollen. Aber der innerste Kern war trotz alledem gesund und trieb heilsame Früchte." In dieser Konföderation gegen den Fanatismus und die Tyrannei war Diderot der Anführer und das Haupt der Encyklopädisten.

Denis Diderot (1713—1784) ist unstreitig neben Voltaire der einflußreichste Schriftsteller jener Zeit. Sein äußeres Leben verlief ziemlich ruhig und unterschied sich darin von dem Voltaires. Es war mehr ein stilles Gelehrtenleben, soweit ein solches in dem Paris jener Tage möglich war. Auch Diderot

wußte die Freuden des Lebens zu schätzen und gab sich den Anregungen der Gesellschaft gern hin. Die wichtigsten Ereignisse dieses Lebens bilden die Kämpfe um die Encyklopädie, seine Verhältnisse zu den Frauen, namentlich zu Frau von Puysieux und Sophie Voland, endlich die Reise nach Petersburg auf Einladung der Kaiserin Katharina, die ihn wie einen vertrauten Freund behandelte. Diderot war uneigennützig, liebenswürdig, redlich und wahr; sein geistiges Charakterbild ist fast ebenso schwer zu fassen, wie es sein leibliches gewesen sein mochte. Der Zauber seiner persönlichen Erscheinung soll ein außerordentlicher gewesen sein; man nannte ihn überall den Philosophen, und Goethe traf auch hier das Richtige, wenn er sagte: „Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum.“

Diderot ist von erstaunlicher Vielseitigkeit; er schreibt über alle Fragen der Philosophie und Ökonomie, über Kunst und Poesie; er dichtet Romane und Dramen, er hat für vieles Verständnis, Interesse und Begabung. Er hat auf die Litteratur seiner Zeit einen tiefgreifenden Einfluß ausgeübt. Seine Gedanken sind ein Gesamtgut der modernen Bildung geworden, aber er hat es doch in seiner heißblütigen, erregten Weise nicht verstanden, diese Gedanken in einem Werk von bleibender Bedeutung zu sammeln. In allen seinen Schriften über Philosophie, über schöne Litteratur und Wissenschaft, über bildende Künste tritt der vielgeschäftige Litterat, dessen ganze Arbeit eigentlich einen durchaus journalistischen Charakter an sich trägt, mehr hervor als der gewissenhaft und ruhig arbeitende Schriftsteller. Dabei darf man aber durchaus nicht an seinem Ernst und an seiner Gründlichkeit zweifeln; er ist wirklich, wie Goethe sagt, der deutscheste unter allen französischen Schriftstellern, und alle seine Werke tragen doch den Stempel seines reichen Geistes und sind von einer durchgehenden Tendenz beherrscht. Als Philosoph ist er der Führer der materialistischen Zeitrichtung; aber seine Ideen sind in beständiger Entwickelung und in ewigem Wechsel; ein einheitliches System der philosophischen Weltanschauung Diderots darzustellen, dürfte wohl kaum gelingen. Er schwankt fortwährend zwischen Zweifeln und Kämpfen, er verteidigt die Persönlichkeit Gottes gegen atheistische Verneinung und wendet sich schließlich demselben Atheismus zu, den er vorher mit so überzeugenden Vernunftgründen bekämpft hat. In seiner Abhandlung „Interprétation de la nature“ tritt er zuerst als entschiedener Vertreter der materialistischen Idee auf; er stellt den Glauben der Natur gegenüber, welche die Menschen in steter Stufenfolge zu Bewegung, Empfindung, Denken und Leidenschaft, zu Sprache, Recht, Kunst und Wissenschaft in selbstthätiger Entwickelung geführt habe. Sein „Dialog zwischen d'Alembert und Diderot“ ist der Schlußstein seines philosophischen Gebäudes. Ein feinsinniger Kritiker hat in Diderots Schaffen drei Grundtöne nachgewiesen: den Zweifel, das moralische Bewußtsein und die künstlerische Empfindung. Der Mensch in ihm mit seinem Gemüt treibt immer den Philosophen in seinen Zweifeln in die Enge: er hat eine reiche Erfindung und eine scharfe Charakteristik der Dinge, aber es gelingt ihm nicht, eine feste Form für das Kunstwerk zu finden.

Auch seine künstlerische Anschauung geht von englischen Mustern aus; sowohl seine Tragödien wie seine Romane bekunden seine Vorliebe für die Engländer, und über diese Vorbilder ist Diderot niemals hinausgekommen. Überall tritt der Drang nach Naturwahrheit, der Diderots Leben beherrscht, hervor, aber

er gelangt niemals dazu, diese Erkenntnis in einem Hauptwerk zu gestalten. Sein bester Roman ist „La Religieuse“, die Geschichte einer jungen Nonne, welche gegen ihren Willen im Kloster schmachtet und nach vielen Irrungen endlich ihre Freiheit findet. Der Kampf gegen das Klosterleben ist ein sehr wirksamer. Dieses Klosterleben entfaltet sich in einer Reihe von interessanten Genrebildern, welche Diderot mit Meisterschaft zu zeichnen weiß. Den Grundgedanken spricht er selbst durch den Mund der Nonne aus: „Der Mensch ist für die Gesellschaft geboren; löst ihn los von ihr, bringt ihn in die Einsamkeit, so werden seine Gedanken sich verwirren, sein Charakter wird sich verschlechtern, tausend lächerliche Launen, seltsame Wünsche und Neigungen werden in seinem Herzen aufkeimen wie Dornengestrüpp auf wildem Boden. Setzet einen Menschen in einen Wald — er wird zum Wilden werden; in ein Kloster, wo der Gedanke der Notwendigkeit sich mit der Knechtschaft verbindet, und es wird noch schlimmer ausschlagen. Aus einem Walde kann man fliehen, nicht aber aus einem Kloster; in einem Walde ist man frei, in einem Kloster Sklave.“



Nach dem Kupferstiche von David; Originalgemälde von L. M. van Loo.

Wir übergehen einen anderen größeren Roman, „Jacque le Fataliste“, als unbedeutend in der Durchführung des Problems vom freien Willen, um endlich zu der litterarischen Schöpfung Diderots zu gelangen, welche seine berühmteste war, nämlich die Satire „Le neveu de Rameau“, die bekanntlich auch von Goethe ins Deutsche übersetzt wurde. Hier hat Diderot seine volle Meisterschaft entwickelt. Der Neffe Rameaus hat wirklich existiert; es ist interessant, das Original mit dem künstlerischen Bilde zu vergleichen, um die Bedeutung der Satire Diderots in ihrem vollen Werte zu erfassen. Es giebt keine Schilderung der französischen Gesellschaft vor der Revolution mit ihrer Verderbnis und sittlichen Fäulnis, mit ihrem Geistreichtum und ihrem Luxusleben, mit ihrer Verzweiflung und in ihrem Vernichtungskampf, wie diese Satire. Das Werk hat mehr als eine nationale, es hat eine weltgeschichtliche Be-

deutung, es belehrt und unterhält uns, es zwingt uns zur Bewunderung. Auch die kleinen Erzählungen und Skizzen, welche Diderot „Petits papiers" nannte, sind anmutige Genrebilder seines reichen Witzes und seiner gutmütigen Laune.

Mehr aber als durch seine eigenen Schöpfungen hat Diderot durch seine Kunsturteile auf seine Zeitgenossen gewirkt. Er suchte sie zur Natur und zur Wahrheit zurückzuführen. Das Schöne ist ihm das Natürliche, daher sein Kampf gegen den Klassicismus der französischen Tragödie. Das Urteil über bildende Kunst hat Diderot in Frankreich zuerst geschaffen; die Beschreibungen, welche er von Gemälden und Bildwerken giebt, sind anmutig, liebenswürdig, klar, anschaulich. So hat dieser umfassende Geist nach vielen Richtungen hin Keime ausgestreut, die später aufgingen, nachdem die Schriften, in welchen dies geschehen, längst veraltet waren. Man hat Diderot mit Lessing verglichen, doch kann dies nur in Bezug auf die Kühnheit im Kampfe gegen das Veraltete und auf das Bestreben, die Zeitgenossen in Kunst und Dichtung zur Naturwahrheit zurückzuführen, geschehen. Die Wirkungen, welche Lessing ausübte, können nie veralten, — der Einfluß Diderots erstreckte sich im wesentlichen kaum über das Jahrhundert hinaus.

An Diderots Seite kämpften in der Richtung für den Skepticismus zunächst Jean le Rond d'Alembert (1717—1783), der zuerst jene Verbindung der Naturwissenschaft und Philosophie hergestellt hat, welcher das 18. Jahrhundert seine wohlthätigsten Einwirkungen verdankt. Er hat ein gesundes Urteil und eine reiche Erfindungsgabe. Seine bekannteste philosophische Schrift ist der „Discours préliminaire à l'encyclopédie", die mit großem Beifall aufgenommen wurde, da d'Alembert alle Fortschritte des menschlichen Geistes vom 16. Jahrhundert an bis auf seine Zeit vorführte und bis aufs einzelne den Standpunkt nachwies, den Wissenschaften und Künste erreicht hatten. D'Alembert war geistreich, witzig und satirisch; seine „Éloges," d. h. akademische Lobreden auf verstorbene Akademiker, sein Briefwechsel mit Friedrich dem Großen, seine Abhandlung über die Aufhebung des Jesuitenordens sind Zeugnisse eines regen Geistes, einer edlen Empfindung und einer nicht gewöhnlichen Begabung. D'Alembert war eigentlich ein Mathematiker, der die Methode seiner Wissenschaft auch auf die Philosophie anwandte. Über ihn ging noch in seinen philosophischen Anschauungen Claude Adrian Helvetius (1715—1771) hinaus. Er gründet die Moral auf das Prinzip des eigenen Interesses, indem er erklärt, daß dieses nur in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Wohl seine volle Befriedigung finden

*) Transskription des Briefes von Denis Diderot an Beaumarchais; Sèvres, 5. August 1777. Vous voilà donc, Monsieur, à la tête d'une insurgence des poètes dramatiques contre les comédiens. Vous sçavez quel est votre objet et quelle sera votre marche; vous avez un comité, des syndics, des assemblées et des délibérations. Je n'ai participé à aucune de ces choses et il me sera impossible de participer à celles qui suivront. Je passe ma vie à la campagne, presqu' aussi étranger aux affaires de la ville qu'ignoré de ses habitants. Permettez que je m'en tienne à faire des voeux pour votre succès. Tandis que vous combattrez, je tiendrai mes bras élevés vers le ciel sur la montagne de Meudon. Puissent les littérateurs qui se livreront au théâtre, vous devoir leur indépendance! Mais, à vous parler vrai, je crains bien qu'il ne soit plus difficile de venir à bout d'une troupe de comédiens que d'un parlement. Le ridicule n'aura pas ici la même force. N'importe; votre tentative n'en sera ni moins juste, ni moins honnête. Je vous salue et vous embrasse. . . . .

chen
ndet
tion
Dar-
mpft

nde.
ilo-
rie
ehrt
lles

51

den
die
fin

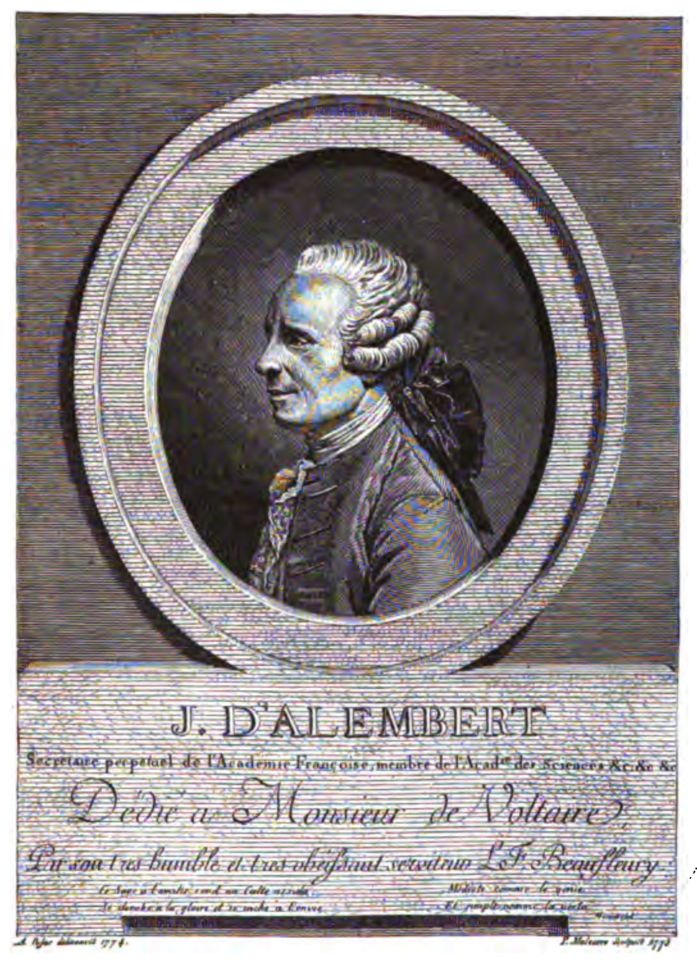
Ku
Wa
geg
Ku
von
scha
aus
län
nur
Bes
zus
alte
Ja

näch
der
sein
eine
„Di
wu
hun
nach
reich
stor
übe
edle
eige
Phi
Cl
auf
Übe

---

voilà
sçave
blées
ticip
ville
Tand
Puis
vrai,
parle
juste,

könne. Schmerz und Vergnügen sind ihm die einzigen Triebfedern der sittlichen Welt, die Selbstliebe der alleinige Boden, auf dem eine nützliche Moral begründet werden könne. In seinem Buche „Sur l'esprit“ sind die Ideen der Revolution im voraus ausgesprochen. Seine Grundsätze sind die Diderots, aber seine Darstellung ist gleichmäßiger und zusammenhängender. Mit fanatischem Eifer kämpft



Nach dem Kupferstiche, 1775, von P. Maleuvre;
Originalzeichnung, 1744, von A. Pujos.

er gegen das Christentum, mit glühender Liebe hängt er an seinem Vaterlande. Im ganzen steht er aber auf den Schultern Diderots, wie alle folgenden Philosophen. Von diesen sind noch zu nennen Jean Baptiste Robinet La Mettrie (1709—1751), der den reinen Materialismus als psychologische Doktrin lehrt und in seinem Werk „L'homme machine“ die Ansicht aussprach, daß alles

Denken und Wollen aus den Empfindungen stamme; er ist ein Atheist, und ein Staat von Atheisten würde nach ihm der glücklichste sein. Das Höchste, was der Mensch erreichen könne, sei der Sinnengenuß. Ein deutscher Epigrammatiker sagte mit Recht von ihm: „Ein gutes Herz, verwirrte Phantasie, d. h. auf Deutsch: ein Narr war La Mettrie." Das, was in seinen Anschauungen rein philosophisch war, hat ein Deutscher, der aber französisch schrieb: Paul Heinrich Dietrich Baron von Holbach (1723—1789) in seinem „Système de la nature" als eine besondere Weltanschauung dargestellt. Das Werk erschien zunächst unter dem Pseudonym Mirabaud und erregte durch die Kühnheit seiner Urteile ungeheures Aufsehen. Auch er gründet seine Moral auf das Prinzip der Selbstliebe. Wie in der Physik Trägheit, Repulsion und Attraktion die drei Bedingungen aller Bewegung sind, so in der Moral Selbstliebe, Haß und Liebe.

Andere Denker teilten die naturalistischen Anschauungen, ohne sich aber rückhaltlos zu ihnen zu bekennen; so der Naturforscher George Buffon (1707—1788), der für die Geschichte der Naturwissenschaften eine hohe Bedeutung hat, ferner der schweizer Philosoph Charles Bonnet u. a. In der Philosophie selbst hat Etienne de Condillac (1715—1780) den Sensualismus im Anschluß an den englischen Denker Locke fortgebildet, aber er ist nicht Materialist. Den Gegenstand seiner Forschungen bildet die Erkenntnislehre. Aber wenn er auch nicht selbst der materialistischen Idee huldigt, so führt seine Lehre, den Ursprung aller Dinge aus der Sinnenwelt zu erklären, doch zur materialistischen Grundansicht. Und in der That hat ein folgender, Pierre Jean George Cabanis (1757—1808), die Konsequenzen aus den Forschungen Condillacs gezogen. Ihm ist das gesamte Leben nichts als eine Folge von Bewegungen, welche von den verschiedenen Einzelorganen ausgehen. Aber alle diese Bestrebungen, Kämpfe und Studien gehen bereits aus der Litteratur in die wissenschaftliche Forschung über; sie können nur insoweit in Betracht kommen, als sie eine Bedeutung für den allgemeinen Bildungsgang der Nation gehabt haben.

Eine solche Bedeutung hatte aber im höchsten Sinne ein Schriftsteller, dem wir uns nun zuwenden: Jean Jacques Rousseau (1712—1778). Mit ihm tritt ein bedeutender Umschwung innerhalb der Litteratur des Jahrhunderts ein. „Er ist der Erbe der französischen Aufklärung und zugleich deren Gegner." Ein großer innerer Widerspruch tritt zwischen ihm und den Vertretern der Aufklärung, wie Voltaire und Diderot, zu Tage. Es mag wohl sein, daß seine persönlichen Schicksale auf sein Schaffen eingewirkt haben; aber es erscheint, überschaut man das 18. Jahrhundert mit unbefangenem Blick, als eine innere Notwendigkeit, daß ein Mann erscheinen mußte, der eine von der bisherigen abweichende Bahn einschlagen, dem Materialismus und Skepticismus der Zeit gegenüber wieder ideale Tendenzen zur Geltung bringen und aus den politischen Irrtümern die Ideen der Freiheit, aus den vielen sich widersprechenden Versuchen zur Rettung der Gesellschaft das Ideal in der Rückkehr zur Natur lehren mußte. Der Einfluß Rousseaus war ebenso groß, ja zum Teil noch größer als der Voltaires. Seine Ideen bereiten den Umschwung vor, welcher ein neues Zeitalter herbeiführte. Jean Jacques Rousseau wurde in Genf geboren;

er verlebte eine mühselige Jugend. Die Jahre seiner Kämpfe und Leiden gaben seinem Geiste eine für das ganze Leben entscheidende Richtung. Er war schon siebenunddreißig Jahre alt, als zuerst eine Preisaufgabe der Akademie von Dijon die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkte; aber er verscherzte sich die Vorteile, die ihm aus diesem wie aus einem zweiten Erfolg, einer Oper, hätten erwachsen können. So verließ er Paris und ging wieder nach Genf zurück, wo er durch seine beiden großen und bahnbrechenden Werke allgemeinen Ruhm erlangte. Aber auch diese Werke zogen ihm viele Verfolgungen zu. Er ging nach England; dann kehrte er nach Paris zurück, wo er sich durch Notenabschreiben ernährte, und als es ihm endlich gelang, ein ruhiges Leben zu führen, ereilte ihn ein plötzlicher Tod. Auch Rousseau ist ein Kind seiner Zeit. Die Preisfrage, welche die Akademie von Dijon gestellt: „Hat der Fortschritt in den Wissenschaften und Künsten zur Verbesserung oder zur Verderbnis der Sitten beigetragen?“ — ist für die Stimmung jener Zeit überaus charakteristisch. Die Antwort auf diese Frage zeigt uns Rousseau in seinem Charakter und seiner Weltanschauung. Schon hier kündigt sich die Opposition gegen die Gesellschaft an, jene demokratische Gesinnung, welche die Bildung der Zeit verachtete. Schon hier steht Rousseaus Talent in Gehalt und Form völlig ausgebildet da. Die Probleme, welche ihn zeitlebens beschäftigten, liegen hier schon im Keime vorbereitet; auch die zweite Preisaufgabe derselben Akademie: „Über den Ursprung und die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen,“ beantwortete er in demselben Sinne. Mit Entschiedenheit erklärt er sich gegen die bürgerliche Gesellschaft überhaupt, und zwar gegen ihren Grundpfeiler: das Prinzip des Eigentums. Man kann sich denken, welche Erregung eine solche Ansicht hervorrufen mußte, und es ist mehr als begreiflich, daß sie namentlich Voltaire zum Wider-



Jean Jacques Rousseau.
Nach dem Kupferstiche von Aug. de St. Aubin.
Originalgemälde von de la Tour.

spruch aufforderte. Nachdem er jene Abhandlung gelesen, sagte Voltaire zu Rousseau in seiner ironischen Weise: „Wenn man sie liest, so wandelt einen die Lust an, auf Händen und Füßen zu kriechen!“ Von nun an trat Rousseau mit immer zunehmender Entschiedenheit gegen alle bestehenden Einrichtungen und Gewalten auf.

Die Grundlage seines ganzen Schaffens bildet die Sehnsucht nach Rückkehr zur Natur und ein tiefes Bedürfnis nach Liebe und Hingebung. Er ist ein Gegner des Materialismus, aber auch ein Feind der Religion; er haßt die Tyrannei und sieht nur ein Mittel, um der kommenden Revolution vorzubeugen: die Rückkehr zum Naturzustand. Um sein System kennen zu lernen, muß man vor allem sein Hauptwerk, den „Contrat social“ kennen. Wenn alle Ungleichheit unter den Menschen durch die Zivilisation entstanden, so giebt es nur ein Mittel, um zu rechtlichen Zuständen zu gelangen: die Rückkehr zur Natur. Der natürliche Zustand des öffentlichen Lebens ist ihm aber die Republik, die er mit Begeisterung verkündet. Es giebt nach Rousseau keinen andern rechtmäßigen Willen im Staate als den des Volkes. Dieses Volk hat die Souveränität auszuüben, aber es hat streng zwischen den Pflichten des Bürgers und zwischen den natürlichen Menschenrechten zu unterscheiden. Zweck und Ziel aller Gesetzgebung muß die Freiheit sein. Mit hinreißender Beredsamkeit und überzeugender Kraft lehrte Rousseau diese Ideen, welche in ihren letzten Kon-



Faksimile des Titelbildes zur ersten Ausgabe von Rousseaus „Emile“. Originalgröße.

sequenzen durch ihre Kühnheit und Popularität zum Ausbruch der französischen Revolution führten.

Rousseau war vor allem ein großer Redner. Er verfügte über den vollen, frei ausströmenden leidenschaftlichen Ton, welcher der lebhaften Natur des Franzosen besonders sympathisch sein mußte. Daher rührt seine Wirkung. Von der Betrachtung des Allgemeinen wendete er sich dem einzelnen Menschen zu; wie er in seinem Gesellschaftsvertrag für das Recht der Männer eintrat, so in seinem „Émile“ für das Recht der Kinder. Rousseau stellt in diesem Werk ein neues System für die Erziehung der Jugend auf. Er weiß, daß das System der alten Pädagogik ein vollständig unhaltbares sei; er lehrt daher eine Erziehung, welche die allgemeinen und natürlichen Anlagen in den Kindern gleichmäßig ausbilden sollte. Mit Recht hat Goethe dieses Buch das Naturevangelium der Erziehung genannt. Rousseau will keineswegs die Kinder zu Naturmenschen machen, aber er will sie möglichst natürlich erziehen lassen. Er selbst sagt: „Es handelt sich hier nicht darum, einen Wilden zu schaffen und ihn in die Einsamkeit der Wälder zu schicken; es genügt vielmehr, daß Emile im Wirbel der Welt sich nicht fortreißen läßt durch die Leidenschaft und durch die Vorurteile der Menschen; er soll mit seinen eigenen Augen sehen, mit seinem eigenen Herzen fühlen, und keine Macht der Erde soll ihn bestimmen als seine Vernunft.“ Aber Rousseau begnügte sich nicht mit einer Aufstellung von pädagogischen Grundsätzen, er suchte vielmehr auch ihre Anwendung in der Bildungs- und Entwickelungsgeschichte eines Menschen nachzuweisen, indem er in sein pädagogisches System einen didaktischen Roman verflicht und dadurch seinen Ideen einen besonderen Reiz verleiht. Der Einfluß, welchen dieses Werk auf die Entwickelung der Pädagogik ausübte,

ÉMILE,

OU

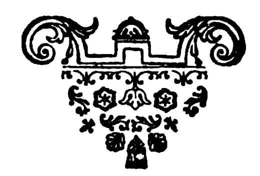
DE L'ÉDUCATION.

Par J. J. ROUSSEAU,

Citoyen de Genève.

Sanabilibus ægrotamus malis; ipsaque nós in rectum genitos natura, si emendari velimus, juvat.
Sen: de irâ. L. II. c. 13.

TOME PREMIER.



A AMSTERDAM,

Chez JEAN NÉAULME, Libraire.

M. DCC. LXII.

Avec Privilège de Nosseigneurs les Etats de Hollande & de Westfrise.

Faksimile des Titels der ersten Ausgabe von Rousseaus „Emile“. Originalgröße.

war ein ungewöhnlicher. Seine Irrtümer und Ausschreitungen sind längst vergessen; die Anregungen aber, die von ihm ausgegangen sind, wirken noch fort in der Erziehung der Jugend, in der Ausbildung ihres Geistes, in der Entwickelung ihres Verstandes und ihrer Einbildungskraft.

LETTRES

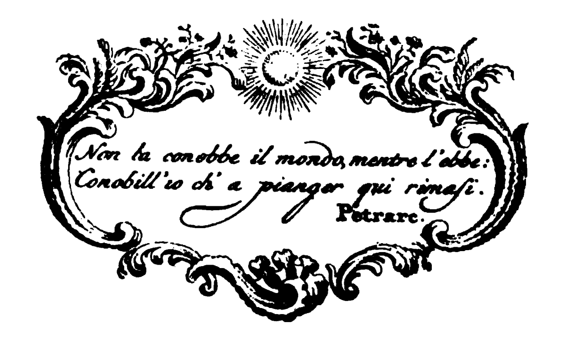
DE DEUX AMANS,

Habitans d'une petite Ville au pied des Alpes.

RECUEILLIES ET PUBLIÉES

PAR J. J. ROUSSEAU.

PREMIERE PARTIE.



A AMSTERDAM,

Chez MARC MICHEL REY.

MDCCLXI.

Faksimile des Titels der ersten Ausgabe von Rousseaus „Julie, ou la nouvelle Heloïse." Originalgröße.

Rousseau ist ein Schriftsteller, dessen heißestes Bemühen es war, die tiefen Gesetze im Leben der Gesellschaft zu lösen; er ist der Verkünder einer neuen Ära. Wie er im „Émile" und in seinen sozialphilosophischen Schriften die Botschaft der Rückkehr zur Natur verkündet, so lehrt er in seiner „Julie ou la nouvelle Héloïse" und in den „Confessions" ein neues Gefühlsevangelium. Der Roman erschien im Jahre 1761. Es ist schon von verschiedenen Beurteilern hervorgehoben worden, daß der Roman eigentlich aus zwei Hälften besteht, die streng voneinander gesondert werden müssen; die erste Hälfte ist die Geschichte zweier Menschen, welche sich lieben und dieses Gefühl mit einer solchen Kraft aussprechen, wie man es bisher in Romanen noch nicht vernommen hatte. Man sagt, daß seine unglückliche Leidenschaft für die Gräfin d'Houdetot ihn zu dieser Darstellung veranlaßt habe. Aber diese Liebe endet mit einem Mißton: Julie fällt, und es entwickelt sich ein Widerspruch im Inhalt wie in den Charakteren. Diesen Widerspruch fühlte Rousseau und er versuchte nun, ihn in der zweiten Hälfte zu verdecken. So ist der Roman, als Kunstwerk betrachtet, voller Fehler. Aber auch voller Schönheiten. Es ist zunächst die subjektive Wahrheit, die aus ihm spricht.

„Ein edles, durch den Kampf mit seiner Zeit und mit dem Schicksal verirrtes Gemüt schildert aus der Fülle eigenen Herzens edle, verirrte Gemüter, welche



J'ignore encore où m'entraînera ma destinée. Ce que je sais c'est que je ne quitterai qu'à regret un pays où parmi beaucoup de personnes que j'estime, il y en a quelques unes que j'aime et dont je suis aimé. Mais, Monsieur, ce que j'aime le plus au monde et dont j'ai le plus de besoin, c'est la paix: je la chercherai jusqu'à ce que je la trouve ou que je meure à la peine. Voila la seule chose sur laquelle je suis bien décidé.

J'espérois toujours vous reporter vôtre musique, mais malade et distrait je n'ai pas le tems d'y jetter les yeux. M. de Montmollin a jugé à propos de m'occuper ici d'autres chansons bien moins amusantes. Il a voulu me faire chanter ma gamme, et j'en fais un peu chanter la sienne. Que Dieu vous préserve de pareille musique. Ainsi soit-il. Je vous salue, Monsieur, de tout mon coeur

Rousseau

Faksimile aus einem Briefe von Jean Jacques Rousseau an François Louis d'Escherny (ein Schweizer Publicist) in Neuchâtel; datiert Motiers, 6. April 1765. Sammlung Alfr. Bovet, Paris. (Transskription Seite 522.)

mit dem Geiste wie mit den Gefühlen auf der höchsten Stufe damaliger sozialer Bildung stehen, mit allen Kräften der Tugend zustreben, aber von der Leidenschaft hingerissen und zu Fehlern verleitet werden, aus welchen sie sich durch eine großartige und schöne, jedoch wunderliche und in dem gesunden Gefühl echter

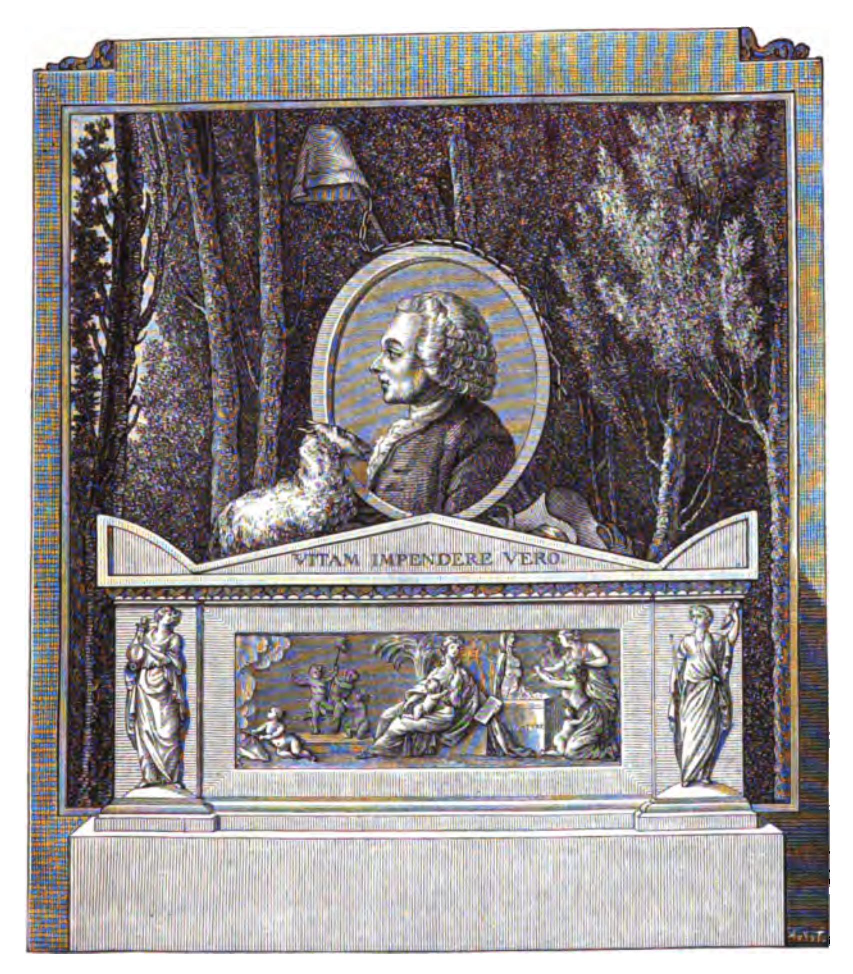
Moral nie ganz zu billigende Weise heraustreten." Darin lag jedoch der Reiz des Romans für jene Epoche. Dann war es aber hauptsächlich das ewige Recht der Natur, welches siegreich durch alle Verwickelungen in diesem Roman durchbricht und mit einer flammenden Begeisterung verteidigt wird. Das Erwachen des Gefühls für die Natur hat die gesamte europäische Menschheit Rousseau zu verdanken: er schildert zuerst die Wunder der Natur, den Sinn für das Ewige und Erhebende in ihr, für die Schauer der Einöde wie für die Pracht schöner Landschaften. Die Blumen des Frühlings, die Früchte des Herbstes und das Eis des Winters, strahlende Berggipfel und sonnendurchflammte Wiesen zaubert der Dichter vor unsere Blicke und bringt sie mit den menschlichen Gedanken und Empfindungen in einen gewissen Einklang. Nur in der Natur kann der Mensch wieder zum Bewußtsein seines Wertes und seiner eigenen Bedeutung gelangen. Die Einwirkung Rousseaus auf das allgemeine Empfinden und im besonderen auf die Naturanschauung der Kulturwelt ist eine außerordentliche gewesen; er hat dieselbe nicht nur erweitert, sondern verinnerlicht.

In keinem seiner Werke tritt aber dieses Naturgefühl stärker hervor als in seinen „Selbstbekenntnissen." Dieser wirkliche Roman von Rousseaus Leben ist von höherem Werte als sein idealer Liebesroman. Er führt uns in demselben sein ganzes, an Leiden und Verirrungen reiches Leben von den Knabenjahren bis zu seinem Alter vor; es ist ein Lebens- und Seelengemälde zugleich. Er verhehlt uns nichts, keinen Fehler, keine Verirrung. Er erklärt uns, wie er aus einem theoretischen Idealisten ein praktischer Pessimist geworden sei; wir begreifen, wie dieser Mensch im Verkehr mit der Natur liebenswürdig, einfach, treu und wahr, im Zusammentreffen aber mit der Wirklichkeit der Dinge gerade die entgegengesetzten Eigenschaften an den Tag legen konnte. Im Verkehr mit der Welt ist er eitel, hochmütig, von ungezügelter Selbstsucht, von furchtbarer Reizbarkeit und von krankhafter Menschenverachtung. So ist seine Natur eine durchaus zwiespältige. Aber gerade darum ist sie auch von typischer Bedeutung.

Der Ruf nach Rückkehr zur Natur, den Rousseau erschallen ließ, fand natürlich in der französischen Litteratur ein lebhaftes Echo. Sein Freund Bernardin de St. Pierre (1737—1814) wurde zugleich auch sein begabter Nachahmer. Mit einem feinen Gefühl für dichterische Naturanschauung, das durch die Eindrücke eines abenteuerlichen, bewegten Lebens noch stärker entwickelt

*) Der Brief von Rousseau, dessen zweite Hälfte in dem Faksimile auf Seite 523 mitgeteilt ist, lautet vollständig: Je n'entends pas bien, Monsieur, ce qu'après sept ans de silence M. Diderot vient tout d'un coup exiger de moi. Je ne lui demande rien, je n'ai nul désaveu à faire. Je suis bien éloigné de lui vouloir du mal, encore plus de lui en faire ou d'en dire de lui; je sais respecter jusqu'à la fin les droits le l'amitié, même éteinte. Mais je ne la rallume jamais; c'est ma plus inviolable maxime. (Hier beginnt das Faksimile). J'ignore encore où m'entraînera ma destinée. Ce que je sais c'est que je ne quiterai qu' à regret un pays où parmi beaucoup de personnes que j'estime, il y en a quelques unes que j'aime et dont je suis aimé. Mais, Monsieur, ce que j'aime le plus au monde et dont j'ai le plus de besoin, c'est la paix: je la chercherai jusqu'à ce que je la trouve ou que je meure a la peine. Voila la seule chose sur laquelle je suis bien décidé. J'espérois toujours vous reporter votre musique, mais, malade et distrait, je n'ai pas le tems d'y jetter les yeux. M. de Montmollin a jugé à propos de m'occuper ici d'autres chansons bien moins amusantes. Il a voulu me faire chanter ma gamme et s'est fait un peu chanter la sienne. Que Dieu vous préserve de pareille musique. Ainsi soit-il. Je vous salue, Monsieur, de tout mon coeur. Rousseau.

wurde, schilderte er in seinen Reiseberichten, in seinen Studien über die Natur, namentlich aber in seinem weltberühmten Roman „Paul und Virginie" die Natur in allen ihren Reizen. Aber St. Pierre liebt die Natur um ihrer selbst willen, nicht bloß wegen ihres Gegensatzes zur Kultur der Menschen. Er ist ein Dichter und kein Philosoph; er versetzt uns in eine stille Bucht, die, von



Grab Rousseaus auf der Pappelinsel in Ermenonville.
Nach dem Kupferstiche von Godefroy; Originalzeichnung von Gaudat.

Wald und Felsen umschlossen, nur an einer Stelle den Blick in das offene Meer gestattet. Und dort, neben zerfallenen Hütten, erzählt ein müder Greis dem aufmerksam lauschenden Dichter die rührende Geschichte zweier Liebenden, zweier unschuldiger Naturkinder, die als Gespielen nebeneinander aufgewachsen sind und einander lieb gewonnen haben. Ihr Idyll wird durch eine Verwandte gestört, die Virginie eingeladen hat, nach Paris zu kommen, um die Reize

des geselligen Lebens kennen zu lernen. Virginie folgt diesem Rufe, fühlt sich aber bald enttäuscht. Sie flieht dies hohle Treiben und will zu ihrem

j'ai l'honneur de saluer, mon aimable confrere.
je le prie de m'envoyer incessament un
exemplaire du Mercure. je desire y voir la
place ou seront renfermes les extraits de mon
drame de la mort de socrate. je remettrai
en même tems au porteur de l'exemplaire un
de ces extraits, afin que l'imprimeur ne perde
pas de tems. j'en envoyerai tous les mois un
semblable et peut être deux.
mes respects a Madame legouvé.
je compte sejourner à Paris encore une huitaine
de jours. j'irai à la campagne d'où je ne
reviendrai guere que vers le commencement
du mois prochain. pendant ce tems là je
mettrai la derniere main au discours de reception
dont je suis chargé
on me trouve tous les jours chez moi jusqu'à
onze heures du matin
salut et prosperité Bernardin De Saint Pierre
a paris ce 14 septbre 1807
rue Belle Chasse N° 15

Faksimile eines Briefes von Bernardin de Saint-Pierre; an den Dichter Legouvé, datiert Paris, 14. September 1807. Sammlung Alfr. Bovet, Paris. (Transskription auf Seite 525.)

Geliebten zurückkehren. Auf der Rückfahrt erleidet sie Schiffbruch und wird von den Wogen verschlungen. Ihr trauriges Schicksal vernichtet natürlich auch

das Lebensglück Pauls. Die Vereinigung von Einfachheit und Leidenschaft, von Reinheit und Glut, welche die Charaktere wie die Schilderungen erfüllt, macht den eigentümlichen Reiz dieses Romans aus. Bernardin de St. Pierre ist eine charakteristische und bedeutende Erscheinung in der französischen Litteratur und hat auf die moralische Stimmung seiner Zeitgenossen einen nicht geringen Einfluß ausgeübt. Ein Seitenstück zu seinem Roman, freilich ein viel schwächeres, ist die „Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut" von Antoine François Prévost d'Exiles (1697—1763). Auch die Herzensgeschichte Manons hat einen tiefen Eindruck auf die Zeitgenossen wie auf die Nachwelt ausgeübt; auch hier wird die Geschichte zweier Liebenden geschildert, die beide, um sich miteinander zu verbinden, dem elterlichen Hause entflohen sind und in idyllischer Einsamkeit ihr Glück genießen, bis sich Manon durch Not und Trübsal zur Untreue gegen ihren Geliebten verleiten läßt. Beide Romane bieten trotz vielfacher Verschiedenheiten manche Analogien, beide sind einfach, glaubwürdig, psychologisch wahr und naturgetreu in ihren Schilderungen.

Diese und alle anderen Romane jener Zeit standen unter englischem Einfluß. Der sentimentale Familienroman, wie ihn dort zuerst Richardson gepflegt, hat nicht nur auf Rousseau und durch diesen auf die deutsche Litteratur eingewirkt, sondern auch alle anderen französischen Romanschriftsteller jener Periode haben ihn zum Muster genommen; nur daß die Franzosen von ihrer nationalen Eigenart, von ihrem Temperament, und nicht zum wenigsten von ihren gesellschaftlichen Sitten und Anschauungen vieles hinzugethan haben, was dem englischen Roman natürlich völlig fremd war. Prévost war nach dieser Richtung hin der eifrigste Vermittler zwischen der französischen und englischen Litteratur; er hat die Vorzüge und Fehler beider. Die Sittenlosigkeit der französischen Gesellschaft spiegelt sich in seinen, besonders aber in den Romanen von Claude Prosper de Crébillon (1707 — 1777) wieder. Die Schlüpfrigkeit seiner unzüchtigen Romane ist sprichwörtlich geworden; sie predigen auf der einen Seite die Rückkehr zur Natur und schildern auf der andern Seite mit dem größten Behagen alle Laster einer überfeinerten Kultur. Nur ein älterer Dichter, Pierre de Marivaux (1688 — 1763) suchte der liederlichen Gesinnung, die sich in den französischen Romanen ausbreitete, wirksam entgegenzutreten. Auch er ging von den Engländern aus. Seine ersten Werke waren Parodien der alten; dann debütierte er mit Lust- und Trauerspielen. Erst die Bekanntschaft mit Fontenelle führte ihn auf die seinem Talent entsprechende Bahn. Von seinen Dramen wird noch die Rede sein, aber viel bedeutender sind seine Romane, in welchen er die menschliche Natur dem

---

Transskription: j'ai l'honneur de saluer, mon aimable confrere. je le prie de m'envoyer incessament un exemplaire du Mercure. je desire y voir la place ou seront renfermés les extraits de mon drame de la mort de Socrate. je remettrai en même tems au porteur de l'exemplaire un de ces extraits, afin que l'imprimeur ne perde pas de tems. j'en envoyerai tous les mois un semblable et peutêtre deux. — Mes respects a Madame Legouvé. — je compte séjourner à Paris encore une huitaine de jours. j'irai à la campagne d'ou je ne reviendrai guère que vers le commencement du mois prochain. pendant ce tems là je mettrai la dernière main au discours de reception dont je suis chargé. — on me trouve tous les jours chès moi jus'que à onze heures du matin — salut et prosperité — Bernardin De Saint Pierre - a paris ce 14 septbre 1807 — rue Belle Chasse No. 15.

Leben seiner Zeit in seinen Charakterbildern gegenüberstellt. In seinem besten Roman: „La vie de Marianne“ schildert er vielleicht zum erstenmal in der neuen französischen Litteratur Personen aus dem Volkskreise mit wahrer Empfindung, mit Zartheit und Kraft. Die historischen Romane von Jean François Marmontel (1723—1799) und von Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794) wählen nur Ereignisse und Persönlichkeiten vergangener Zeiten, um durch sie die politischen und religiösen Kämpfe der eigenen Zeit aussprechen zu lassen.

Weit wichtiger sind die Versuche, welche in diesem Zeitalter gemacht wurden, die Tragödie aus den Banden des sie beengenden Klassicismus zu befreien und mit den zeitbewegenden Ideen zu erfüllen. Auch auf diesem Gebiete war Marivaux bahnbrechend. Er hat es verstanden, den Charakter des französischen Lebens in getreuer Nachbildung darzustellen und jener kranken Gesellschaft einen Spiegel ihrer Gebrechen vorzuhalten. Dadurch gelangte namentlich in seine Lustspiele etwas Einförmiges und Unwahrscheinliches; seine Manier, die gezierte Anmut seiner Sprache, die empfindsame Unsittlichkeit seiner Personen, die falsche Färbung, die er dem Leben in seinen Komödien verlieh, veranlaßte später, aus seinem Namen das Wort Marivaudage zur Charakteristik dieses Tones spitzfindiger Redensarten von geringem Inhalt zu bilden. Die Überlegenheit Voltaires über alle anderen Dichter seiner Zeit drängte seine Gegner weit mehr, als es förderlich war, in den Hintergrund, und doch hätten auch diese, wie Louis Racine (1692—1763) mit seinen Oden und Hymnen, Lefranc de Pompignan (1709—1784), mit seinen Trauerspielen und dramatisierten Allegorien eine größere Aufmerksamkeit verdient. Nur seine Nachahmer und Schüler fanden indessen eine solche Teilnahme beim Publikum. Unter diesen zeichnete sich besonders Prosper de Crébillon (1674—1762) und Jean François de la Harpe (1739—1803) aus. Crébillon wurde von seinen Zeitgenossen „le terrible“ genannt wegen der Greuel, mit welchen er in seinen Stücken zu wirken suchte. Andere Dichter suchten wieder Shakespeare nachzuahmen, dessen Dramen Pierre Letourné (1736—1788) zuerst in französische Prosa übertragen hatte.

Erst später kam all diesen Versuchen gegenüber das bürgerliche Element auch im französischen Schauspiel zu seiner Anerkennung. Die Richtung Marivaux' wurde die herrschende. Zwei Dramatiker wie Néricauld Destouches (1680—1754) und Pierre Claude Nivelle de la Chaussé (1692—1754) begründeten die „tragédie bourgeoise“. Destouches kam dem Vorbild Molières am nächsten. In seinem berühmten Drama „Le Glorieux“ gab er ein vortreffliches Zeitbild, indem er die Verhältnisse schilderte, in welche ein herabgekommener Adeliger durch seine Bewerbung um die Tochter eines reichen Emporkömmlings gerät. Das Stück behandelt die Konflikte zwischen Adel und Bürgertum und die anziehendsten Typen der damaligen Gesellschaft nach ihren Lastern und Thorheiten in vortrefflicher Weise. Es nimmt noch heute eine geschätzte Stellung in der Litteratur ein. In Destouches' Lustspielen finden sich bereits Anklänge an jene Richtung, welche die Franzosen später „drames“ nannten, eine bunte Mischung von Tragödienszenen und Komödienmotiven, eine Gattung, die zwischen Lust- und Trauerspielen mitten inne steht. Auf diesem Wege ging Nivelle de la

Chaussé weiter; er schuf jenes Drama, das man nachher „comédie larmoyante" (rührendes oder weinerliches Lustspiel) genannt hat. Das bekannteste seiner Dramen, „Mélanide," schildert eine Tragödie der Eifersucht und die Vorgeschichte eines Zweikampfs zwischen zwei Personen, die, ohne es zu wissen, Vater und Sohn sind. Wie in der mittlern Komödie der Griechen beruhen auch die meisten seiner Motive auf der Wiedervereinigung zweier bisher getrennten Liebenden, die sich den modernen bürgerlichen Verhältnissen gemäß natürlich am Schlusse des Stückes heiraten. Nur ein Genosse jener Zeit, der Satiriker Jean Baptiste Louis de Gresset (1709—1777) zeigte in seinen Charakterkomödien, vorzüglich aber in seinem Lustspiel „Le méchant" eine höhere künstlerische Intention. Er kannte die Welt und wußte die Gesellschaft vorzüglich zu schildern. Mehr aber als seine Stücke hat ihn sein kleines humoristisches Epos „Vert-vert" bekannt gemacht, welches die Geschichte eines Papageis erzählt, der in zwei verschiedenen Nonnenklöstern und zuletzt in der Gesellschaft von Matrosen gelebt hat.

Nur auf dem Gebiete der Satire konnte sich das poetische Element in dieser Periode der Reflexion und Kritik geltend machen. Alle anderen rein lyrischen Gattungen werden durch die machtvollen Erscheinungen der herrschenden Geister weit zurückgedrängt. Eine große Anzahl sekundärer Talente findet sich in der Litteratur jener Epoche. Sie kommen aber nicht zur Geltung, weil sie keine neuen Ideen aussprechen und keine neuen Formen erfunden haben. Die günstige Aufnahme, welche die Schriftsteller jener Zeit in der Pariser Gesellschaft gefunden, veranlaßte jene natürlich, neben ihrem Talent die Kunst, dieser Gesellschaft zu gefallen, hauptsächlich auszubilden. Die Stellung, welche ein Schriftsteller innerhalb dieser Gesellschaft einnahm, war oft entscheidend für seine Stellung in der Litteratur selbst. Die Gesellschaft verbreitete ihre Ideen und ihren Ruhm. Dieses Pariser Gesellschaftsleben im 18. Jahrhundert ist deshalb von nicht geringer Bedeutung für das geistige Schaffen jener Periode. Die „Correspondance littéraire" von Friedrich Melchior Grimm (1723—1807), einem geborenen Deutschen, der aber im Mittelpunkt dieser Gesellschaft lebte, ist das getreueste Bild von dem litterarischen Leben und Treiben jener Zeit. Seine Zeitschrift war vornehmlich dazu bestimmt, die fremden Höfe über die bemerkenswertesten Zeitereignisse und die interessantesten Persönlichkeiten zu unterrichten. Dadurch erhalten wir ein getreues Bild von dem Pariser Gesellschaftsleben im 18. Jahrhundert. Es ist sehr richtig, wenn ein neuerer Kulturhistoriker bemerkt, daß hauptsächlich zwei Ursachen diese Gesellschaft geschaffen und zum Mittelpunkt aller geistigen Interessen gemacht haben: nämlich der Aufschwung der Schriftstellerei und der Ausgang der idealen Kunst einerseits, das Emporkommen des dritten Standes und das Sinken des Hofes anderseits. Die Litteratur war die Vorkämpferin der neuen bahnbrechenden Ideen, und die Gesellschaft der Kanal, durch welchen diese Ideen in die Welt drangen und sie eroberten. Auch die Akademie und das Theater mußten sich diesen neuen Ideen erschließen, und aus dieser Zeitströmung sind die berühmten französischen Salons hervorgegangen. In ihnen bildete sich zunächst jenes Element aus, welches für unsere Zeit von so einschneidender Bedeutung geworden ist, nämlich die öffentliche Meinung.

Diese wurde in den Salons von geistreichen Frauen, galanten Männern und liebenswürdigen Schriftstellern gemacht. Solcher Salons und litterarischer Gesellschaften besaß das damalige Paris sehr verschiedene; das Ansehen, das sie erlangten, hing zum größten Teil von dem Geschick der Wirtinnen, von ihrer geistigen Begabung und dem Einfluß ab, den sie auf hervorragende Schriftsteller auszuüben verstanden. Damit aber hatten sie noch eine andere und nicht zu unterschätzende Bedeutung: sie haben zunächst die Frau in die Gesellschaft eingeführt und dadurch nicht nur die Litteratur, sondern das ganze soziale Leben umgestaltet. Den großen Vorteilen, welche die Einwirkung dieses neuen Elements auf die französische Litteratur hatte, stehen aber ebenso große Nachteile gegenüber; es bildete sich eine Art von Darstellung aus, die auch in die Litteratur überging und die das Gewagteste und Kühnste zu sagen unternahm, wenn es nur in zierlicher und anmutiger Form geschehen und dem Verständnis vornehmer Frauen sich anpassen konnte. Der eigentümliche Reiz, welchen die französische Litteratur der neuern Zeit ausübt, ihre Frische und Unmittelbarkeit, ihr intimer Zusammenhang mit dem Leben und der Gesellschaft, aus welcher sie hervorgegangen, ist im wesentlichen das Verdienst dieser Salons. Aber auch die Schatten fehlten nicht. Der Salon zog die Mittelmäßigkeit groß, die gesellschaftlichen Talente und jene Afterbildung, welche um so gefährlicher wirkte, je eifriger sie gepredigt wurde. Die ernsthafte Unterhaltung wird durch die schlüpfrige Anekdote verdrängt; der Verkehr zwischen geistreichen Männern und anmutigen Frauen führt zu Konsequenzen, welche später verhängnisvoll werden sollten.

Die berühmtesten dieser Salons waren die der Frau von Tencin, der Madame Dudevant, des Fräulein L'Espinasse, der Madame Helvetius und des Barons von Holbach. Der Einfluß, den diese Salons auf die Bildung der öffentlichen Meinung, auf die Verbreitung neuer Ideen und Anschauungen ausübten, war ein außerordentlicher. Man kann ihn heute kaum mehr ermessen, weil die Welt jener Salons längst untergegangen und neuen Bildungen den Platz geebnet hat. „Ein ungeheures Erdbeben hat diese Rokokowelt verschlungen und läßt sie uns nun gegenüber der Erhabenheit und Tragik dieser Naturerscheinungen liliputanisch, pagodenhaft, grotesk und drollig, in eine Wolke von Puderstaub eingehüllt erscheinen. Einst aber hatten diese Dinge, diese Menschen Wert und Bedeutung, und ein Kulturfortschritt stellte sich in ihnen dar wie derjenige, den die Renaissance über das Mittelalter hinaus that." Die Renaissance erhob den Menschen zum Selbstgefühl seiner eigenen Persönlichkeit, das Rokoko schuf die gesellschaftliche und die öffentliche Meinung.

Diese öffentliche Meinung war schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine solche Macht geworden, daß sie mit voller Souveränität auch selbst die Stellung der Schriftsteller bestimmen und Talente heben oder fallen lassen konnte. Eine ganze Anzahl von begabten Dichtern und Schriftstellern geht durch diese Zeit ungekannt oder wenig beachtet oder gar gewaltsam unterdrückt, weil sie sich der Mode der Gesellschaft nicht beugen und den Götzen der Zeit nicht opfern wollen. Wir erwähnen nur einen, Nicolas Joseph Gilbert (1751—1780), einen Dichter von Beruf, einen Satiriker, den man nicht mit Unrecht mit Juvenal verglichen hat, der aber zu keiner Bedeutung gelangen konnte, weil

er ein Gegner Molières und der Encyklopädisten war. Er zeichnete in seinen beiden Satiren „Le dix-huitième siècle“ und „Mon apologie“ ein furchtbares Bild des 18. Jahrhunderts; er wagte es, alle Großen, selbst einen Voltaire, einen Diderot und d'Alembert mit beißenden Epigrammen anzugreifen. Aber er weiß auch rührende Klänge lyrischer Empfindung anzuschlagen. Eine seltene Zartheit und Innigkeit atmen einige seiner kleinen Gedichte. Bei längerem Leben wäre er wahrscheinlich dennoch einer der ersten Dichter der Nation geworden.

Aber die Bedeutung jener Zeit lag nicht in ihren dichterischen Hervorbringungen, sondern in den Ideen und Gedanken über Staat, Kirche und



Im Foyer des Theaters Montansier in Paris, 18. Jahrhundert.
Nach dem Kupferstiche von Bovinet; Originalzeichnung von Binet.

Litteratur, welche in ihr zu Tage traten. Vor diesen Kämpfen trat die Muse bescheiden in den Hintergrund; erst gegen das Ende dieser Epoche tritt die Lyrik mit in den Streit für jene Gedanken der Aufklärungsperiode ein, indem der immer mehr absterbenden klassischen Poesie gegenüber das volkstümliche Element allmählich durchbricht. Kleine Chansons, flüchtige Kinder des Tages (poésies fugitives), deren Verfasser niemand kennt, fliegen durch die Straßen von Paris, Eintagskinder der Muse, die nun selbst auf den Kampfplatz getreten, und in welchen die politische und kirchliche Agitation auf die Straße getragen wird. Ihre Macht ist eine große; sie sind der getreueste Ausdruck der öffentlichen Meinung. Ein ehemaliger Maurer, Michel Jean Sedaine (1719—1797), hatte mit solchen

flüchtigen Liedern zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; später versuchte er das Ideal einer neuen Tragödie, die sich aus den Fesseln des Klassicismus befreit, auf dem Boden des Volkslebens darzustellen. Er wählte seine Personen aus dem Bürgerstand und zeigte, daß dessen Vertreter dieselben Gefühle und Empfindungen haben können wie die sog. gute Gesellschaft. Er gilt auch als der Begründer der komischen Oper in Frankreich, während Giovanni Battista Lully



Titelbild zu „Alceste" von Lully, mit der Ansicht des Tuilerien-Palastes.
Nach der Zeichnung von F. Chauveau, 1674.

(1633—1687) als ihr erster Komponist genannt wird. In ihren Anfängen stand auch die Oper unter dem Gesetz der französischen Tragödie. Als in der Dichtung das bürgerliche Drama aufkam, erhob sich zugleich in der Musik das bürgerliche Singspiel. André Ernest Grétry (1741—1813) gab ihm die erste Anregung. „Das wesentliche Mittel, wodurch er die Wahrheit und Individualisierung zu erreichen strebte, war der Gesang, die Melodie; diese gefällig, singbar und ausdrucksvoll zu bilden, hatte er den Italienern abzulernen gesucht." Überall, wohin

sich unser Blick in dieser Zeit wendet, in der Wissenschaft wie in der Litteratur, in der Poesie wie in der Musik und in der bildenden Kunst sehen wir aber das gleiche Streben nach Aufhebung oder Erweiterung der alten und überlebten Formen des französischen Klassicismus. Die Ode war zum Chanson geworden oder vielmehr zurückgekehrt zu dem, was einst Villon und Marot beabsichtigt. Der Roman hatte sich nach englischem Muster zur sentimentalen Familiengeschichte umgewandelt, und endlich hatte durch das Auftreten des dritten Standes auf der Bühne des Lebens das französische Drama sich mit nationalen Elementen erfüllt und war aus dem Klassicismus in einen gesunden Realismus übergegangen.

Der trefflichste Vertreter dieser neuen Richtung war Pierre Caron de **Beaumarchais** (1732—1799). Er selbst war aus dem Volke hervorgegangen; seine Lebensschicksale sind bekannt. Man nannte ihn in Frankreich den zweiten Voltaire; wie dieser gewann er einen europäischen Ruf, wie dieser wußte er die öffentliche Meinung durch seine persönlichen Angelegenheiten und nicht immer in angenehmer Weise zu beschäftigen. Beaumarchais' eigentliche Bedeutung beruht aber auf seinen Lustspielen „Le barbier de Séville“ und „Le mariage de Figaro“. Er erhob zuerst die Sturmfahne des dritten Standes, er sprach zuerst in einer dem französischen Geiste gemäßen Weise, nämlich scherzhaft und spielend, die großen Gedanken aus, die damals an der Tagesordnung waren; seine beiden Dichtungen haben die Revolution wirksamer vorbereitet als alle gelehrten Werke jener Zeit. Der „Barbier von Sevilla“ gilt noch bis auf den heutigen Tag als das vollendetste französische Intriguenstück. Zwar die Charaktere und Situationen sind nicht bedeutend, wohl aber ist es die Feinheit und Anmut der Rede, die spannende Entwickelung der Handlung und vor allem die zeitgemäße Idee, welche aus dem Stücke sprach, welche in komischen Szenen und ironischen Sentenzen zum Ausdruck kam, und welcher der Beifall jener Zeit galt, während es heut kaum noch begreiflich erscheint, wie die schwache politische Opposition, welche Beaumarchais in seinem „Barbier von Sevilla“ ausspricht,



Beaumarchais.
Nach der Lithographie von Delepech.

gerade in jener Zeit solche Stürme erregen konnte. Kühner und eindringlicher sprach sein „Figaro". Was dort nur leise und schüchtern sich hervorwagte, das tritt hier frei und wohlgemut in die Arena. Der Grundgedanke ist der der Gleichberechtigung aller Menschen, und dieser tritt aus allen Scherzen und heiteren Anschlägen klar und eindringlich hervor. „Die Überlegenheit des Geistes erhebt sich gegen die anmaßlichen Vorrechte von Rang und Vermögen; der dritte Stand, der Trotz des Bürgers erhob sich gegen den Übermut des Junkertums; das unzerstörbare Gefühl der Menschenwürde erhebt sich gegen einen Staat, welcher zum Vorteil einzelner alle anderen zu allgemeiner Knechtschaft erniedrigt." So wirkte Beaumarchais mehr und nachhaltiger als Voltaire, Rousseau und alle Encyklopädisten durch die Kraft seiner politischen Komik, die von unnachahmlicher Anmut und unwiderstehlichem Reiz war. Nichts ist charakteristischer für den Geist dieses revolutionären Lustspiels als jener berühmte Monolog des Figaro im fünften Auftritt, der von dem Grafen handelt, welchem Susanne ein Stelldichein bewilligt:

„Weil Sie ein großer Herr sind, bilden Sie sich ein, auch ein großer Geist zu sein! Geburt, Reichtum, Stand und Rang machen Sie stolz. Was thaten Sie denn, mein Herr Graf, um so alle Vorzüge zu verdienen? Sie gaben sich die Mühe, auf die Welt zu kommen; das war die einzige Arbeit Ihres ganzen Lebens, dessen übrigen Teil Sie als ein ziemlich gewöhnlicher Mensch verpraßt und verprunkt haben! Ich dagegen — sehen Sie mich an, Excellenz! — ein Findelkind aus dem Volke, habe ich meinen Weg auf eigenen Füßen machen müssen. Um mein Brot zu verdienen, das harte, trockene Brot, habe ich oft in einem einzigen Tage mehr Verstand gebraucht, als die gesamte Regierung der Königreiche von Spanien und Navarra in hundert Jahren. Und Sie wollen sich mit mir messen?! — Sie, mit mir, ha-ha-ha! — Ich habe alles versucht und nichts erreicht, alles erstrebt und nichts behalten. Meine letzte Illusion war — Susanne. Auch sie ist dahin!"

Einen solchen Ton hatte man auf der französischen Bühne seit Molière nicht vernommen, und wenn Susanne in dem Schlußgesang des Stückes zu den Zuhörern sprach:

Manch tiefe Wahrheit ist gelegen
In unsrem lust'gen, tollen Spiel,
Verzeiht darum des Spaßes wegen
Den Ernst, auch wenn er euch mißfiel!

— so hatte sie ein völliges Recht hierzu und die begründete Aussicht, diese Verzeihung des Publikums zu erlangen. In der That war hier das Volk, wie es leibt und lebt, nach der Natur gesehen und geschildert worden. Beaumarchais hatte recht, von diesem Volke zu sagen: „Drückt man's, so wird es widerstehen, es schreit, es tobt, thut dies und das", aber er war im Irrtum befangen, wenn er mit den Worten schloß: „Zuletzt geht alles aus in Spaß!" und hinzufügte: „Zum Ende allgemeiner Tanz."

Dieser allgemeine Tanz aber war die Revolution, welche auf dem Theater fünf Jahre früher als auf der Weltbühne ausgebrochen. Aber nur ein einziger ahnte damals den hereinbrechenden Sturm, sein Prophet und zugleich sein Opfer: Ludwig XVI., der bei der ersten Aufführung des Stückes das berühmte Wort sprach: „Si j'étais maître, cette pièce ne serait jouée!"

Beaumarchais war der letzte Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, der die allgemeine Aufmerksamkeit der Nation auf sich gezogen. Er erlebte selbst noch

den Ausbruch der Revolution, ward aber von ihren Greueln erschreckt und zog sich von dem Schauplatz des öffentlichen Lebens zurück. Unter seinen jüngeren Zeitgenossen waren zwar begabte Dichter, aber im Sturm der Revolution blieben ihre Werke unbeachtet, und sie selbst gelangten nicht dazu, eine angesehene



Szene aus „Figaro"; 5. Akt, 9. Szene.

Die Gräfin und Susanne bitten um Verzeihung für Figaro. Nach einem gleichzeitigen Stich von Béguinet.

Stellung einzunehmen. Alle Tragödien, Romane und Reden, die während der Revolution erschienen, waren von dem Gedanken des Augenblicks so erfüllt, daß sie ganz in ihm aufgegangen und, das Schicksal der Revolution teilend, mit ihr verschwunden sind. Nur wenige Geister erheben sich in dieser Sturmperiode;

unter ihnen ragt besonders André Marie de Chenier (1762—1794) hervor, der mit seinen Gesängen die Thaten der französischen Revolution begleitete. Chenier ist ein wirklicher Lyriker, und zwar ein klassischer, „sein Olymp steht nicht in Versailles, sondern in Hellas selbst." Die Naturwahrheit der alten Dichter verbindet er mit der Innigkeit der modernen; er kann weich, heiter, rührend und liebenswürdig sein. In seinen Elegien, Oden, Hymnen und poetischen Briefen erfreut uns der Wohllaut des Ausdrucks und der Verse, in welchen er sich von jeder Herrschaft des klassischen Zwangs befreit hat. Unter günstigen Verhältnissen hätte dieser Dichter sicher eine hohe Bedeutung erlangt; aber das Schicksal gestattete ihm nicht die Ausführung seiner großen Entwürfe. Er gehörte, wie so viele andere, anfangs zu den begeisterten Verkündigern der neuen Freiheit, dann aber griff er die blutige Demokratie an. Darum wurde er verhaftet und nach längerer Gefangenschaft zum Tode verurteilt. Am Tage seines Todes dichtete er sein letztes Lied:

So wie ein letzter Hauch, ein letzter Strahl des Gottes
Den Tag verklärt an seinem Schluß,
Rühr' ich die Leier noch am Fuße des Schafottes;
Wer weiß, wann ich's besteigen muß!
Wer weiß! Vielleicht bevor der Zeiger dort im Kreise
Auf dem geblümten Zifferblatt
Den sechzigfachen Schritt der vorgeschriebenen Reise
Helltön'gen Schlags vollendet hat,
Liegt schon der Schlaf der Gruft auf meinen bleichen Zügen;
Vielleicht, bevor es mir gelang,
Im angefangnen Vers den Reim zum Reim zu fügen,
Wird zu entsetzensheiserm Klang
Der Todverkündiger, der zum Gerüst der Schrecken
Uns schleppt mit seiner Söldnerbrut,
Das Echo dieses Saals mit meinem Namen wecken — —

Und so war es. In demselben Moment erschien der Todverkündiger und führte den armen Dichter aufs Schafott. Er konnte seine Verse nicht mehr vollenden.

Der eigentliche Lyriker der Revolution war Joseph Rouget de l'Isle (1760—1836), der das berühmte Revolutionslied „Die Marseillaise" gedichtet hat:

Auf, Söhne ihr des Vaterlandes!
Des Ruhmes Tag, er kam herbei.
Ihr Banner blutgetränkten Randes
Hob wider euch die Tyrannei.
Hört ihr der rohen Söldner Horden
Das Feld durchziehen mit Gebrüll?
Sogar in euren Armen will
Der Feind euch Weib und Kinder morden!
Zum Kampf, wer Bürger heißt! Schnell, ordnet eure Reihn!
Marsch, marsch, das falsche Blut saug' euer Boden ein!

Im Geräusch der Waffen schweigt die Muse. So konnten nur die Dichter, welche den Kampf der Freiheit besangen und den Fahnen der Revolution voranzogen in jener sturmbewegten Zeit, Beifall und Teilnahme finden. Keine andere Gattung der Poesie vermochte das Interesse des Volkes zu gewinnen;

selbst der französische Pindar Ponce Denis Ecouchard Lebrun (1729—1807), der hintereinander Ludwig XVI., die Revolution und Napoleon I. in seinen Oden verherrlicht hat, konnte nicht durchdringen. Er ahmte Pindar, Horaz und Tibull nicht ohne Geschick nach, und seine Oden sind in Bezug auf die Verskunst von seltener Vollendung. Aber ihr Inhalt ist doch nur gereimte Rhetorik. Einzig das leichtgeflügelte Chanson gewann sich damals die Herzen des Volkes. Es war der getreueste Ausdruck des gallischen Geistes in seiner Heiterkeit, in seinem Mutwillen, in seinem harmlosen Spott und in seiner liebenswürdigen Ausgelassenheit. Dichter wie Alexis Piron, der in seiner Komödie „La Métromanie“ die Verskünstelei seiner Zeit unter allgemeinem Jubel der Gesellschaft verspottete und sogar als Nebenbuhler Voltaires aufzutreten wagte, der Vicomte de Parny, der in seinem humoristischen Epos: „Der Kampf der alten Götter mit den neuen“ („La guerre des dieux anciens et modernes“) alle Religionen mit seinem Spott verfolgte und mehrere andere pflegten diese Formen des leichten Liedes- und der satirischen Erzählung in Versen mit Vorliebe und Geschick.

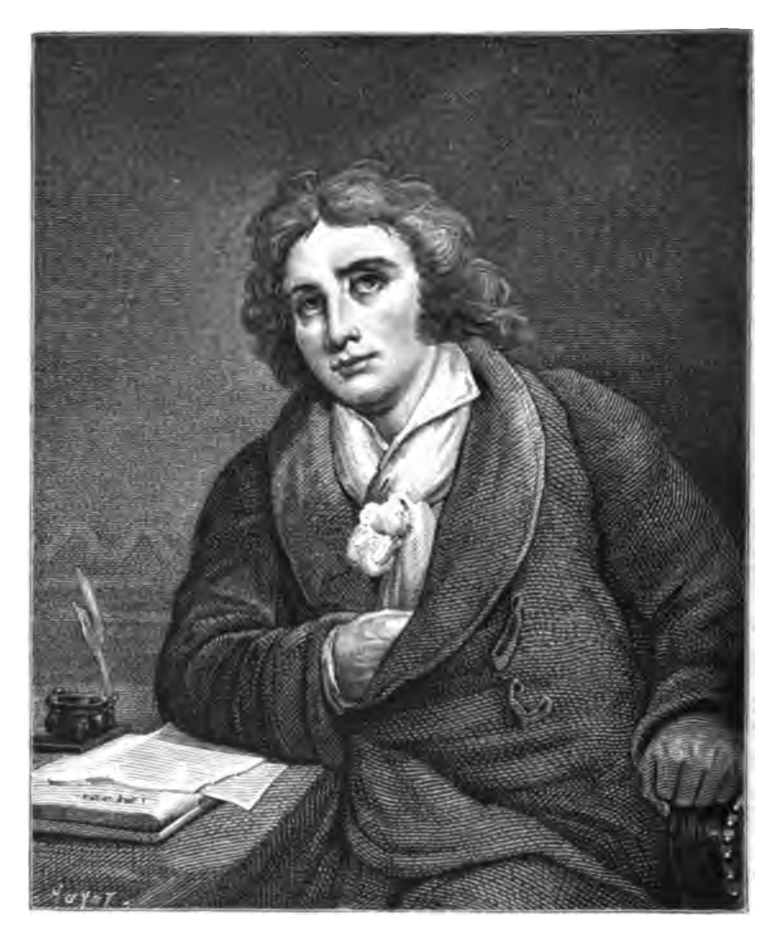


Titel-Faksimile des Musen-Almanachs von 1794.

Neben dem Liede war es hauptsächlich das Drama, welches die Begeisterung für die Ideen der Freiheit im Volke zu wecken und wach zu halten wußte. „Die Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais war das Lustspiel, und das Drama „Charles IX.“ von Marie Joseph de Chenier (1764—1811) die Tragödie der Revolution. Mit Fug rühmte sich Chenier nachmals, vor der Revolution ein Stück geschrieben zu haben, das nur nach der Revolution gespielt werden konnte. Die Aufführung selbst war ein revolutionäres Ereignis in der

Kunstgeschichte; wie Figaro den Adel, so tötet Karl IX. das Königtum. In seinen späteren Stücken entfernte sich Chenier von den Ideen der Revolution. Er starb gebrochenen Herzens im vierundsechzigsten Lebensjahr.

Sonst war aber die französische Revolution unfruchtbar in der Kunst wie in der Poesie. Das Gewitter der Revolution brachte noch lyrische Sturmoden und



Marie Joseph de Chenier.

Nach dem Kupferstiche von Lefevre d. J., nach dem Gemälde von Horace Vernet im ersten Bande von Cheniers Werken. Paris, F. Didot, 1826.

revolutionäre Dramen hervor; in der Zeit der Schreckensherrschaft schwieg alle Poesie. Das revolutionäre Zeitalter, welches die ganze alte Gesellschaft über den Haufen warf, ohne selbst noch eine neue zu begründen, konnte auch die Kunst und die Poesie selbst nicht zu neuem Leben erwecken. Die Dichter und Philosophen mußten den Volksrednern weichen. Wer nicht in den Dienst der Tagesideen trat,



Mirabeau.
Nach dem Kupferstiche von Fiesinger; Originalzeichnung von J. Guérin.



der wurde verfolgt, wenn er nicht vorher bereits ins Ausland geflohen war. Die geistige Schöpferkraft der Revolution erschöpfte sich in politischen Reden und Schriften. Der einflußreichste politische Vorredner am Vorabend der französischen Revolution war Honoré Gabriel Graf von Mirabeau (1749—1791). In seinen Schriften und Reden verkündete er die Freiheit der Menschen, das Selbstbestimmungsrecht des Volkes mit unwiderstehlicher Überzeugungskraft, mit flammender Gewalt der Rede. Er ist der Vertreter der konstitutionellen Ideen in der ersten Epoche der französischen Revolution, während Emanuel Joseph Sieyès (1748—1836) das radikale Element der Revolution in seinen Streitschriften vertritt. Er ist ein Schüler Rousseaus, welcher der Revolution den Weg zeigte, den sie einzuschlagen habe. In seinen Schriften finden sich zuerst die weltgeschichtlichen Sätze: „Was ist der dritte Stand? -- Alles. Was ist er bis jetzt in der staatlichen Ordnung gewesen? --- Nichts. Was verlangt er? --- Etwas zu sein.“ Diese Sätze wurden das Schlagwort der Revolution. Sie formulierten die Idee des dritten Standes, sie führten diesen dritten Stand in das Leben ein, wo er jenes große und blutige Drama der Revolution zur Aufführung brachte. Die Litteratur selbst hört, wie gesagt, während der großen Revolution auf; das politische Interesse verschlingt jedes andere. Nur schlagfertige Redner und gewandte Publizisten vermögen sich zu behaupten. Aber die litterarische Tendenz tritt doch überall in den Vordergrund. Nur die Ideen, welche die Aufklärungslitteratur beherrscht haben, vor allem die Ideen Voltaires, haben geltenden Kurs. Die Philosophen waren die Führer der öffentlichen Meinung; von ihnen ging der Gedanke des Rechts und die Idee der Freiheit aus, welche zur Revolution führten. Aber wie diese Revolution nicht ausschließlich unter den Einwirkungen jener Philosophen entstanden ist, so wäre es auch thöricht, ihren gewaltigen Einfluß auf das Keimen der revolutionären Ideen in Abrede stellen zu wollen. Wir haben wiederholt nachgewiesen, wie die Idee der Revolution schon Jahrzehnte vorher in der Litteratur wie in der Poesie lebte, ehe sie zur blutigen That im Leben des französischen Volkes heranreifte.

Überschauen wir noch einmal das weite Gebiet der französischen Aufklärungslitteratur, so werden wir bekennen müssen, daß es eine der fruchtbarsten und eingreifendsten Perioden des menschlichen Geisteslebens war, welche dieses Gebiet umfaßte. Zwar hat das achtzehnte Jahrhundert nicht so bedeutende und vollendete Werke in Frankreich hervorgebracht, wie etwa das siebzehnte; seine Bedeutung ruht nicht in den Werken, sondern in den Ideen, welche es verbreitete. Das achtzehnte Jahrhundert war das Zeitalter des Kampfes gegen das Hergebrachte und der Kritik an dem Bestehenden. In einer solchen Zeit mußte die Poesie der Prosa bescheiden den Platz einräumen. In der That steht die Poesie des achtzehnten Jahrhunderts in fast allen Gattungen der des siebzehnten an Kraft und Eigentümlichkeit nach. Der Geist der Zeit spricht sich nur in der Prosa aus. Ihre Formen haben Schriftsteller wie Montesquieu, Voltaire und Rousseau zur Vollendung gebracht. Das meiste von den Schriften jener Männer der Aufklärungslitteratur ist freilich veraltet; aber ihr Verdienst besteht in den Anregungen, die sie gegeben, und durch die sie nicht nur auf ihr Volk, sondern auf das ganze

europäische Kulturleben einen eingreifenden und gewichtigen Einfluß ausgeübt haben, einen Einfluß, den selbst die Gegner, welche ihnen leidenschaftliche Übertreibung, ungerechte Beurteilung der Vergangenheit vorwarfen, nicht in Abrede zu stellen wagten.



Spottbild vom Jahre 1793 auf die Preßfreiheit.

Das neunzehnte Jahrhundert.

Die Litteratur hatte auf die Revolution einen weit größern Einfluß ausgeübt als die Revolution auf die Litteratur. Während der Revolution selbst konnten, wie bemerkt, nur solche Werke sich Geltung verschaffen, welche in irgend einem Zusammenhang mit ihr standen und der Bewegung dienten. Mit dem Schrecken verschwand aber auch die Litteratur des Schreckens, in der die Posie vor der Journalistik bescheiden in den Hintergrund treten mußte. Selbst die Dichter, welche der Revolution begeistert zugejubelt hatten, schwiegen später, oder flüchteten sich in das Ausland, oder wurden Opfer der Schreckensherrschaft.

Auch in der Kaiserzeit änderte sich dieses Verhältnis nur wenig. Die meisten

Revolutionsdichter verstanden es sehr geschickt den Übergang mitzumachen und ihr früheres Schaffen in Vergessenheit geraten zu lassen. Napoleon selbst hatte im Grunde genommen eine Verachtung für die Poeten; er haßte ihre Ideologie; er wollte nur ein Dutzend Lieblingsdichter haben, welche er für notwendig hielt, um seinen Ruhm in die Ferne zu verbreiten. Sein Lieblingspoet war Antoine Vincent Arnault, der in verschiedenen Trauerspielen der Revolution ebenfalls gehuldigt hatte, dann aber einer der eifrigsten Verfechter des Kaiserreichs wurde. Seine Tragödie „Germanicus“ gab Veranlassung zu einem erbitterten Kampf der politischen Parteien im Théâtre français. Mit Arnault bewarb sich Victor Joseph Etienne de Jouy (1769—1846) um die Gunst des Kaiserreichs. Während der Revolution flüchtete er nach der Schweiz; dann trat er in das französische Heer ein. Er dichtete mehrere große Opern, die von Spontini, Méhul und Cherubini komponiert wurden. In seinen Tragödien huldigte er wie Arnault dem Klassicismus. Sein „Einsiedler der Chaussee d'Antin“ (L'hermite de la chaussée d'Antin) erregte in jener Zeit das allgemeine Entzücken französischer Leser. Napoleon konnte die Dichter nicht brauchen, aber er wußte gute Verse und wohltönende Redensarten zu schätzen. Die Deklamation, das rhetorische Pathos, die kalte Eleganz überwogen in den dichterischen Schöpfungen aus der ersten Zeit des Kaiserreichs. Einer ihrer charakteristischen Vertreter war Louis Fontanes (1761—1829), der grand maître de l'université, der als beschreibender Dichter und als Kritiker der Lobredner der kaiserlichen Macht war. Der allgemeine Zug der Zeit ging dahin, unnatürliche Empfindungen und erkünstelte Gefühle in eine blumige Rhetorik zu kleiden. Nur wenige Dichter dieser Zeit verdienen besondere Erwähnung. Ihr verblaßter Klassicismus, wie er in der Lyrik, in den Epen und Tragödien der Kaiserzeit zu Tage tritt, die glatte Schilderung der Alltäglichkeit, wie sie uns aus den Romanen jener Periode angähnt, bezeichnen einen Niedergang der französischen Litteratur. Die offiziellen Dichter erwiesen sich als unfähig, den Geist dieser Litteratur auf eine schöpferische Weise weiter zu entwickeln. Dagegen bildete sich unter den Emigranten, welche die Revolution oder das Kaiserreich verbannt hatte, ein neuer Geist, der unmittelbar an die großen Denker des 18. Jahrhunders anknüpfte und den Übergang bildete von der alten klassischen Poesie zu der neuen romantischen Dichtung, welche zum erstenmal in Frankreich an die Stelle der antiken die christliche Bildung setzte und die poetischen Schätze des Mittelalters, des Südens, des Orients und der germanischen Romantik in ihrer vollen Pracht zeigte.

Der hervorragendste Vertreter dieses neuen Geistes war François René Vicomte de Chateaubriand (1768—1848). Er hatte eine eigentümliche Stellung im Geistesleben seiner Nation; er hatte viel gesehen und erlebt: den Wechsel politischer Ideen in der Revolution, während des Kaiserreichs, in der Restaurationsperiode, den Verfall des Klassicismus, das Emporsteigen und den Untergang der Romantik. Er selbst hatte alle Gegensätze des menschlichen Lebens: Armut, Verbannung, Krankheit, aber auch Ruhm, Macht, Ansehen und Reichtum in seinem Leben erfahren. In seiner Bildung steht er unter dem Einfluß von Voltaire und Rousseau; er bedient sich ihrer Waffen, um sie zu bekämpfen. Man hat ihn sehr glücklich nach den Bedingungen seines eigenen Schaffens mit

Rousseau verglichen; wie dieser ist er ein wesentlich lyrisches Talent, auch er giebt dem Gemüt und der subjektiven Empfindung den Vorzug vor dem Verstand und der allgemeinen Gedankenklarheit. Aber wie Rousseau ist auch er wieder von überraschender Neuheit, Größe und Originalität. An die Stelle der Weltreligion setzt er ein poetisches und gefühlsseliges Christentum; er übersetzt den Rousseauschen Spiritualismus in eine christliche und konservative Form; sein Hauptwerk ist „Der Geist des Christentums“ (Le Génie du christianisme). Seine Absicht war nicht, die Philosophie mit der Religion zu versöhnen, sondern die Welt, welche diese irre geführt hatte. Man hatte geglaubt, das Christentum sei ein barbarischer Kultus, absurd in seinen Lehrsätzen, lächerlich in seinen Gebräuchen, den Künsten und Wissenschaften feindlich, mit der Vernunft und der Schönheit nicht in Übereinstimmung zu bringen, ein Kultus, der zu nichts gedient, als Blut zu vergießen, die Menschen zu fesseln, das Glück und die Aufklärung des menschlichen Geschlechts zu hindern. So schickte sich denn Chateaubriand an, zu beweisen, „daß die christliche Religion gerade im Gegenteil von allen, welche je existiert, die poetischste sei und zugleich auch die menschlichste, diejenige, welche die Freiheit, die Wissenschaften, die Künste am meisten begünstigt, der die neuere Welt alles verdankt, vom Ackerbau bis zu den strengen Wissenschaften, von den Krankenhäusern und den Zufluchtsstätten der Armen bis zu den von Michel Angelo erbauten und von Rafael geschmückten Kirchen.“. Er suchte zu zeigen, daß es nichts Göttlicheres gäbe als die Moral, nichts Liebenswürdigeres und Prächtigeres als die Lehre und den Gottesdienst des Christentums, welches das Genie begünstige, den Geschmack reinige, die Tugend fördere, den Gedanken kräftige, mit einem Wort alle Zauber der Einbildung und alle Interessen des Herzens für sich in Anspruch nehme. Diese große Aufgabe suchte Chateaubriand in seinem Werke zu lösen, mit welchem er zwei Erzählungen verbunden hat, die für seine Auffassung des Lebens wie für den neu sich bildenden Geist der französischen Poesie überaus charakteristisch und für die fernere Entwickelung von außerordentlicher Tragweite geworden sind. Die wichtigste dieser Erzählungen ist der Roman „René“, der französische „Werther“. Man hat gesagt, daß er in diesem Roman sein Verhältnis zu seiner Schwester Lucile geschildert habe. René ist ein Jüngling, dessen Unglück darin besteht, daß seine Schwester für ihn eine Leidenschaft gefaßt, die sie im Kloster begräbt, während er, genau wie der Dichter selbst, in den Urwäldern Amerikas Trost und Vergessen für sein Unglück sucht. In dem folgenden Roman „Natchez“ wird die Geschichte Renés fortgesetzt; er nimmt eine Indianerin Zeluta zum Weibe, beteiligt sich an einem Siege ihres Volkes und wird in einer wilden Schlacht getötet. Hier ist Chateaubriand ganz der Schüler Rousseaus, der natursehnsüchtige, weltschmerzliche, kulturfeindliche Dichter, der seinen Zeitgenossen den Satz: „Seht, wir Wilden sind doch bessre Menschen“ zu beweisen suchen will. Aber am Ende hat der christliche Einsiedler doch mehr Recht als René, wenn er diesem zuruft: „Nichts in deiner Geschichte verdient das Mitleid, welches man dir hier zeigt. Ich sehe in dir einen jungen, auf Chimären versessenen Menschen, welchem alles mißfällt und der sich den Pflichten der Gesellschaft entzogen hat, um sich unnützen Träumereien zu überlassen. Man ist nicht bloß darum ein großer Geist, weil man die Welt

aus einem gehässigen Gesichtspunkt ansieht." Aber René ist Chateaubriand selbst; der Roman ist eine Konfession. Er schildert den Inhalt seines bewegten Lebens. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß die Renéstimmung in allen Wendungen dieses Lebens wiederkehrt. Aber es ist doch mehr als ein individueller, es ist ein allgemeiner Zeitcharakter, ein merkwürdiger Typus jener



Chateaubriand.
Nach dem Gemälde von Girodet-Triosson.

Epoche der Ermüdung und Blasiertheit nach den großen Aufregungen der Revolution und den Schlachten des Kaiserreichs, den Chateaubriand in seinem René gezeichnet. Ein Beweis dafür ist der unerhörte Erfolg, den diese Schöpfung in Frankreich errungen und die zahllosen Nachahmungen, die sie gefunden. Auch Chateaubriand hatte einmal den Versuch gemacht, der Kultur zu entfliehen und Krieger eines Indianerstammes zu werden. Auf diese Episode seines Lebens greift

er immer wieder zurück; von dort holt er sich seine besten Motive. Auch Atala ist eine Indianerin; sie liebt einen jungen Indianerhäuptling Chactas und befreit den zum Tode Verurteilten. Hierauf entflieht sie mit ihm in die Wildnis. Zuletzt vergiftet sie sich, um dem Sturm ihrer Gefühle zu entrinnen, und erfährt nun durch einen christlichen Priester, daß das Gelübde ewiger Jungfräulichkeit, das sie ihrer durch einen katholischen Missionär bekehrten Mutter einmal geleistet, hätte gelöst werden können. In Atala spukt schon der Geist der französischen Romantik; aber die alte Rousseausche Grundidee schimmert doch durch die neue phantastische Färbung hindurch. „Die Romantik und überhaupt das Reizende des kleinen Buchs liegt in der träumerischen Melodie der Stimmung, die den Leser berückt und die Unnatur des Gegenstandes vergessen läßt. Diese Weichheit des Gefühls, diese Freiheit der Einbildungskraft und diese Exaltation der Stimmung in einer Prosa, die nicht für die Kanzel berechnet war, mußten in einer Zeit, wo man im Traum der schlichten Wirklichkeit zu entfliehen strebte, überraschen und bezaubern." Als eine Ergänzung seines großen Hauptwerks gab Chateaubriand später seine Dichtung „Die Märtyrer" (les Martyrs) nach seiner Rückkehr aus Jerusalem. Die Dichtung sollte ein Epos des Christentums werden und den Triumph dieser Religion darstellen. Die Schilderungen sind in der That vortrefflich; es breitet sich über ihnen ein Hauch von Selbsterlebtem und Selbsterfundenem aus, und dennoch ist das Werk ein Fehlgriff, weil Chateaubriand den christlichen Geist mit der klassischen Formenschönheit in eine gewaltsame Harmonie zu bringen gesucht hat. Chateaubriand läßt seine Griechen so sprechen, wie er es im Homer gelesen. Sein Gedicht aber spielt zur Zeit des Diocletian. Ein christlicher Olymp bevölkert dasselbe. Altes und neues wechselt in bunter Mischung ab. Auch in seinem „Letzten Abenzerragen" (Le dernier des Abencerrages), welchen er in der Alhambra von Granada gedichtet, schildert er den Gegensatz zwischen Maurentum und Christentum in sehr wirksamer, geistreicher und phantastischer Weise. Schwächer ist sein Trauerspiel „Moïse", während seine humoristischen und politischen Schriften wie seine Reiseberichte Zeugnisse eines glänzenden Geistes sind, einer mächtigen Phantasie, die freilich sehr oft über ihr Ziel hinwegeilt, und eines großen Geistes, der sich ebenso oft in Gegensatz zu dem Geist seines Volkes stellte.

Neben Chateaubriand übte Anne-Louise Germaine Necker, bekannt als Frau v. Staël, (1766—1817) einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwickelung der neuen französischen Litteratur aus. Sie war die Tochter des bekannten Finanzministers Necker und zeigte früh ein poetisches Talent. Schon in ihrem fünfzehnten Jahr schrieb sie Aufsätze, Novellen und Tragödien; ihr erstes größeres Werk war eine Verteidigung Rousseaus. Während der Revolution blieb sie in Paris und erregte den Haß der Republikaner, weil sie die Flucht der königlichen Familie begünstigte. Sie mußte flüchten und weilte in England und in der Schweiz, dann in Rußland und Schweden. Der Haß des Kaisers Napoleon und die Kämpfe, welche sie während ihres ganzen Lebens mit diesem zu bestehen hatte, sind bekannt. Auch ihr Aufenthalt in Weimar, wo sie mit Goethe und Schiller lebte, ferner in Italien, wo sie tiefe Einblicke in das Wesen der Kunst that, und endlich auf ihrem Landgut in Coppet am Genfersee, wo sie einen Kreis von bedeutenden

Geistern um sich versammelte. Vielleicht ihr bedeutendstes Verdienst war die Vermittelung der geistigen Interessen zwischen Frankreich und dem Ausland. Sie war leidenschaftlich und stürmisch; in den Salons einer geistreichen Gesellschaft erzogen, bildete sie ihr Talent zur Konversation mit besonderer Kraft aus; sie hatte ein warmes Herz und einen großen Verstand. Ihre Absicht ging dahin,



Frau von Staël.
Nach dem Gemälde von François Gérard

an Stelle der alten neue Regeln des Geschmacks für die Poesie festzustellen; darum studierte sie mit besonderem Eifer die fremden Litteraturen. Eine innige Verbindung von Poesie und Leben erschien ihr als das Grundgesetz der Ästhetik. Als das wichtigste Bildungsmittel sah sie den sozialen Roman an, der die gegenwärtigen Zustände der Gesellschaft zu schildern habe. Auf der vollen Höhe ihres Geistes steht sie in den beiden Romanen „Delphine“ und „Corinne“ sowie in ihrem Werke „De l'Allemagne“. „Delphine“ ist unter dem Einfluß

der „Neuen Heloise“ entstanden; auch hier herrscht die Briefform vor, und es ist nicht schwer, die eigenen Lebenseindrücke aus den Abenteuern des Romans herauszulesen. Die Hauptsache ist aber doch die Reflexion; ihre Gedanken sind schweifend und geistreich, nicht so blendend wie die Chateaubriands, aber tiefer und wahrer. Es ist ihr immer um ein moralisches oder psychologisches Problem zu thun, welches sie mit Geschick von allen Seiten betrachtet und erörtert. Das Motto des Romans lautet: „Ein Mann muß verstehen, der öffentlichen Meinung zu trotzen, ein Weib, sich ihr unterzuordnen;“ und diesem Motto entspricht der Inhalt. Die Dichterin hat einen geringen Respekt vor der öffentlichen Meinung: sie haßt das Pharisäertum, welches dieselbe beherrscht und alle großen Regungen im Keime erstickt. In der Heldin des Romans erkennen wir das Ideal der Dichterin selbst, die in diesem Werk für die Berechtigung der Ehescheidung plaidieren wollte. Der Vorwurf, den man dem Roman gemacht hat, daß er die Heiligkeit der Ehe antaste, ist aber doch ein unberechtigter. Gerade durch die Schilderung der unglücklichen und schlechten Ehen will die Dichterin darauf hinwirken, daß die Ehe nicht bloß auf einen Vertrag, sondern auf ein starkes, sittliches Fundament gegründet werde. Diese Moral ist aber nicht allein auf die Ehe, sondern auf die Liebe begründet. „Delphine“ erregte eine starke Opposition; die konservative Partei verfolgte den Roman, während die Liberalen ihn mit Beifall begrüßten. Die einen fanden ihn unchristlich und unweiblich, die anderen priesen ihn als wahr und tief. Von dem Standpunkt aus, welcher in dem Roman das Ringen des Individuums gegen die Gesellschaft verfolgt, ist „Delphine“ unstreitig ein bedeutungsvolles Werk.

Von Napoleon aus Paris verwiesen, ging sie zunächst nach Weimar und Berlin, und im folgenden Jahre nach Italien. Die Eindrücke dieses Aufenthalts legte sie in ihrer „Corinne, ou l'Italie“ nieder. Die Anhänger Napoleons tadelten auch dies Werk: es war ihnen nicht französisch, weil sie Italien über Frankreich den Vorzug einräumte. Als Kunstwerk ist der Roman weniger hervorragend wie als Beschreibung. Frau von Staël hatte das Verdienst, das italienische Kunstleben der französischen Bildung zugeführt zu haben. In Rom hatte sich ihr der Sinn für das Antike zuerst erschlossen, und diesen Sinn suchte sie nun auch in ihrer Heimat nunmehr zu verbreiten. In ihrem Buche begegnen sich Frankreich, England und Italien und verstehen einander — „nicht wechselseitig, aber in der Verfasserin und in ihrer Heldin Corinna, welche halb Engländerin, halb Italienerin ist.“ Noch mehr wie in „Delphine“ hat Frau von Staël in „Corinna“ ihr eigenes Ideal gezeichnet. Die Wirkung des Romans war eine außerordentliche; man war es bisher in Frankreich nicht gewöhnt, die bürgerliche Ordnung in England und das Kunstleben Italiens von der Seite zu sehen, von der es Frau von Staël in diesem Roman gezeigt hatte. Der Kampf gegen nationale und religiöse Vorurteile, den Frau von Staël führte, mußte ja auch in Frankreich eine bedeutende Wirkung hervorbringen. Zunächst war man noch nicht fähig, dort den Geist des Werkes zu begreifen; erst später erfaßte man diesen Geist, nachdem die romantische Strömung in Frankreich an Ausbreitung gewonnen und die Vorliebe für den Katholicismus in Kunst und Poesie gekräftigt hatte. Das Buch „De l'Allemagne“, welches so lange unterdrückt wurde und so seltsame



Eine Zusammenkunft bei der Baronin Staël.

Nach dem Kupferstiche von Ph. L. Debucourt.



Schicksale erfahren hat, war für Deutsche wie für Franzosen von hoher Bedeutung. Den Deutschen wurde zum erstenmal ein Spiegel ihres eigenen Geisteslebens von fremder Hand vorgehalten; die Franzosen aber lernten durch das Buch eben jenes deutsche Geistesleben, von dem sie bisher kaum eine Ahnung gehabt hatten, kennen und achten. Es ist deshalb nicht zu viel gewesen, wenn man das Buch der Frau von Staël mit der „Germania“ des Tacitus in Bezug auf die Wirkung verglichen hat. Um diese Wirkung recht drastisch hervortreten zu lassen, wird in Deutschland alles mit voller Romantik geschildert. Aber Frau von Staël kennt die Deutschen wirklich; sie schildert sie ohne Voreingenommenheit, sie hat ein Verständnis für die Licht- und Schattenseiten des germanischen Charakters und eine hohe Achtung vor der Rechtschaffenheit und Wahrheitsliebe, vor dem wissenschaftlichen Streben und dem poetischen Schaffen der deutschen Nation. Das Buch wurde, wie gesagt, in Frankreich unterdrückt, und Frau von Staël erhielt die Weisung, Frankreich binnen vierundzwanzig Stunden zu verlassen. Man hatte ihr die Wärme, mit der sie für das deutsche Geistesleben eintrat, übel vermerkt. Von neuem flüchtete sie sich nach Coppet, wo sie mit kurzen Unterbrechungen bis an ihr Lebensende blieb. Dort sammelte sie hervorragende Männer um sich, wie Adalbert von Chamisso, Benjamin Constant, August Wilhelm Schlegel, der ihr sein ganzes Leben hindurch treu ergeben blieb. Goethe hat von ihr gesagt, daß ihr schöner Verstand sich zu einem genialischen Vermögen erhebe; für das, was wir Poesie nennen, sei kein Sinn in ihr gewesen, sie habe sich von solchen Werken nur das Leidenschaftliche, Rednerische und Allgemeine zueignen können; aber auch er rühmte die Klarheit, Entschiedenheit und geistreiche Lebhaftigkeit ihrer Natur. Er sah in ihrem Schaffen ein mächtiges Rüstzeug, das in die chinesische Mauer antiquierter Vorurteile, die uns bis dahin von Frankreich trennten, sogleich eine breite Lücke durchbrach. Mit der Gedankenklarheit, welche ihr eigen, erkannte sie in England wie in Deutschland die tieferen Bedingungen, welche das Verhältnis der Litteratur zur Gesellschaft im modernen Leben in einer andern Weise begründen sollten, als dies auf der Basis der altklassischen Tradition möglich war. Die romantische Stimmung, welche in beiden Ländern herrschte, entsprach dem Wesen ihres eigenen Geistes; so kam es, daß Frau von Staël in ihren Schöpfungen und Kämpfen das Programm für die französische Litteratur des Jahrhunderts lieferte.

Einer ihrer begeistertsten Verehrer war **Benjamin Constant de Rebecque** (1767—1830), dessen Roman „**Adolphe**“ den Typus des Zeitcharakters, wie ihn Chateaubriand in seinem „René“ gezeichnet, nach einer andern Seite hin vervollständigte. Das Buch ist in der That eine Naturgeschichte der Leidenschaft, eine Biographie der Liebe; es schildert die Jugend, die in einer Zeit aufgewachsen, in welcher die Ideale, welche die Alten begeistert, ihren Reiz verloren haben. Die Tendenz, die Summe der Erfahrungen, welche der Held aus seinen Lebensabenteuern zieht, faßt Constant selbst in folgenden Sätzen zusammen: „Das leidenschaftliche Gefühl vermag nicht wider die Ordnung der Dinge zu kämpfen; die Gesellschaft ist allzustark. Sie macht die Liebe, welche sie nicht gebilligt und geheiligt hat, allzu bitter. Wehe dem Weibe, das seine Stütze in einem Gefühl

sucht, welches zu vergiften sich alles und gegen das die Gesellschaft sich mit allem verbündet, was am schlechtesten im Menschenherzen ist, um alles Gute zu Boden zu schlagen.“ Das Verhältnis zwischen der Gesellschaft und dem Individuum, welches Goethe in seinem „Werther“ dargestellt hatte, bildet auch das Grundproblem von „Adolphe“. Man hat den Roman eine Poesie der Enttäuschung genannt; er erregt ein peinliches Gefühl, weil er mit Scharfsinn und Bitterkeit alle Empfindungen analysiert und alle Gefühle zerpflückt. So bildet er auf der einen Seite eine Ergänzung, auf der andern einen Kontrast zum „Werther.“ Für die psychologische Entwickelung, welche im französischen Roman bis auf die neueste Zeit das wesentlichste Element geworden ist, war dieser Roman das erste Vorbild.

Das Geschlecht des Werther, „von unbefriedigten Leidenschaften gepeinigt, von außen zu bedeutenden Handlungen keineswegs angeregt, in der einzigen Aussicht, sich in einem schleppenden, geistlosen bürgerlichen Leben hinhalten zu müssen,“ mit dem Gedanken befreundet, daß man in unmutigem Übermut das Leben, wenn es einem nicht mehr zusteht, nach eigenem Belieben verlassen könne, und damit sich über die Unbilden der Langeweile der Tage notdürftig genug hinhelfend — dieses Geschlecht blühte auch in Frankreich, nur daß es dort nicht die Resignation zeigte, die es in Deutschland geübt hat. Zu einer solchen Resignation gehört Entschlossenheit und Kraft. Ein geistreicher Franzose, Etienne Pierre de Senancourt hat den französischen Werther-Typus in seinem Roman „Obermann“ gezeichnet. Auch er ist ein Schüler Rousseaus. Die psychologische Analyse ist auch sein Lebenselement; sein Roman hat in Frankreich, wenn auch nicht augenblicklich, so doch später ungefähr so gewirkt, wie „Werther“ in Deutschland; er schildert einen Geist, welcher fühlt, nicht einen Geist, welcher arbeitet. Dieses Fühlen macht den Geist aber unglücklich. Er ist ein Grübler; sein Seelenleben ist ein zerrüttetes. Er glaubt, er sei nur geboren, um zu leiden und wünscht sich in tiefer Melancholie, das unerträgliche Leben verachtend, den Tod. Es ist ein moderner und romantischer Typus, den Senancourt gezeichnet; die krankhafte Sehnsucht nach der Natur hat er von Rousseau, die romantische Empfindsamkeit von den Deutschen. Der Mensch ist vergänglich — das ist das letzte Wort des Helden, „das mag richtig sein, aber laßt uns im Widerstand zu Grunde gehen, und wenn das große Nichts uns vorbehalten bleibt, dann laßt uns nicht so handeln, daß dies als eine Gerechtigkeit erscheinen könnte“.

Der Typus der französischen Jugend jener Zeit, wie ihn Chateaubriand in seinem „René“, Senancourt in seinem „Obermann“ gezeichnet und der ein so interessantes Gegenbild zu dem deutschen Werthertypus bildet, wurde nun ein stehender in der französischen Romanlitteratur. Auch Charles Nodier (1780—1844) hat in seinem Roman „Le peintre de Salzbourg“ diesen Typus geschildert; er ist für die Einführung der Klöster, und der Held jammert darüber, daß er nicht in ein Kloster gehen kann; er ist noch so jung und schon so unglücklich, weil er einen Zufluchtsort gesucht und keinen gefunden; daher möchte er zu den Mönchen und Nonnen, die er „Engel des Friedens“ nennt. „Ich erkläre es mit Bitterkeit, mit Schrecken: die Pistole Werthers und die Axt des Henkers

haben uns dezimiert; diese Generation erhebt sich und verlangt Klöster von euch.“ Nichts ist charakteristischer für den Geist jener Zeit als dieser eine Satz, dieses eine Verlangen eines Geschlechts, von dem Nodier sagt, daß es mit Löwenmark und Löwenblut ernährt worden sei. Der Zwiespalt zwischen den politischen Verhältnissen in der Zeit des Direktoriums und unter dem Konsulat, wie unter dem Kaiserreich und der geistigen Bewegung, welche von Deutschland beeinflußt wurde, welche Werther, Götz und die Räuber gelesen, war ein so tiefer, daß er nur in einer solchen Poesie der Verzweiflung oder der Resignation ausklingen konnte. In seinen späteren Werken wandte sich Nodier vollständig der Romantik zu und ebnete dieser einen neuen Weg.

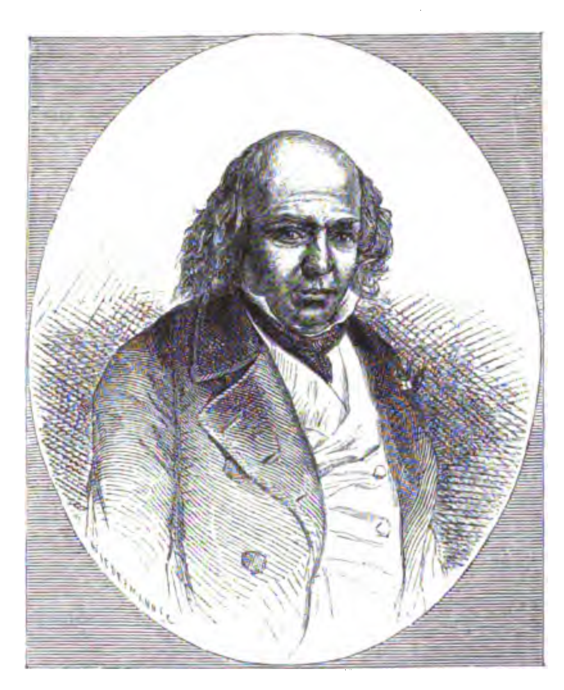
Einen Gegensatz zu den Romanen mit einer neuen Tendenz bilden die Schöpfungen der Gräfin Stephanie Félicité Genlis (1746—1830). Sie hat mehr als hundert Bände Romane geschrieben, in welchen sie das Leben der sogen. guten Gesellschaft zu schildern versuchte. Sie besaß ein lebhaftes Gefühl und eine scharfe Beobachtungsgabe; aber es fehlte ihr an poetischer Wärme und an Wahrheit der Empfindung. Sie schildert das gesellschaftliche Leben nur auf der Oberfläche und dringt nirgends tiefer ein. In ihren historischen Romanen vereinigt sie Frivolität mit Frömmigkeit und steigert die erste oft bis zum Cynismus, die andere bis zur Frömmelei. Die Romane der Frau von Staël erschienen ihr gottlos; aber ihre Frömmigkeit quillt nicht aus dem Herzen, sondern hat einen politischen Beigeschmack. Sie hatte wenig gemein mit der unerschütterlichen Glaubenstreue und innigen Frömmigkeit, welche Chateaubriand in seinen Romanen entwickelte. Auch die Romane von Sophie Cottin (1783—1807) sind beachtenswert; namentlich einer derselben: „Élisabeth, ou les exilés de Sibérie“ erlangte europäischen Ruf. Etwa zu derselben Zeit wurde auch in Frankreich ein Roman bekannt, der schon im Jahre 1794 geschrieben wurde und der, obwohl eine Nachahmung englischer Muster, doch weit über alle Romanarbeiten dieser Epoche hinausragt. Der Verfasser war Xavier de Maistre (1764—1852) und der Roman hieß „Voyage autour de ma chambre“. Ein Bruder des berühmten absolutistischen Staatsphilosophen Joseph de Maistre, gehörte dieser Autor, den man den französischen Sterne nannte, den Emigranten an, welche die französische Revolution vertrieben hatte. Nach dem Vorbild Sternes ist auch sein Roman entstanden. Er tritt mit einer Seele, welche dieser Art von Ideen, Neigungen und Gefühlen offen ist und mit Gier alles sich ihr Bietende aufnimmt, ganz in der Art Sternes eine Gedankenreise durch sein Zimmer und von da aus durch die ganze Welt an. Er läßt sich nur von seiner Phantasie und seinem Gefühl leiten; von den Vertretern des gesunden Menschenverstands spricht er mit einer gewissen Verachtung. Er begreift es nicht, wie man sagen kann: Heute werde ich drei Besuche machen, vier Briefe schreiben und das Werk beendigen, was ich angefangen habe. Sein zielloser Humor hat aber keinen originellen Charakter; in seinen Novellen ist er viel eher ein Vertreter jenes gesunden Menschenverstands als des sentimental-melancholischen Humors, den sein englisches Vorbild gehabt hat. — Endlich darf auch nicht die französische Livländerin Amélie von Krüdener (1766—1824) übergangen werden. Angeregt durch die „Delphine“ von Frau von Staël schrieb sie den Roman

„[illegible]", in welchem sie die [illegible] schilderte, die sie als verheiratete Frau erlebt hatte. Der Roman ist in [illegible], aber der Einfluß, den er [illegible] ausgeübt hat, steht in keinem Verhältnis zu seiner [illegible] Bedeutung.

Es ist [illegible], einen Zusammenhang zwischen der realistischen Richtung, welche den Roman in dieser Zeit ergriff, und welche auch in der Komödie im Gegensatz zu den klassischen Traditionen sich Bahn zu brechen suchte, und jener Art der Lyrik aufzuführen, welche mit den Chansons, den politischen und socialen Fragen der Zeit in jener leicht spielenden und anmutigen Weise sich abzufinden suchte, die dem gallischen Temperament am meisten gelingen mochte. Jene Chansonniers waren ja die eigentlichen französischen Lyriker; sie brauchten nur an Villon, Marot u. a. anzuknüpfen. Während die höhere französische Lyrik als solche für uns immer etwas Fremdes hat, bewegt uns das Chanson durch seine Anmut und Liebenswürdigkeit, durch die Kunstlosigkeit der Form ganz besonders an. Es hat einen Zug von dem deutschen Volkslied; es ist nicht so tief, aber lieblicher als dieses. Der Frohsinn und die sorglose Heiterkeit der Franzosen unter allen Verhältnissen, in bewegten wie in stillen Tagen, gelangt in diesen Chansons zu ihrem vollen Rechte. Einer der liebenswürdigsten dieser Chansonniers war Marc Antoine Madeleine Desaugiers (1772—1827). Er kümmerte sich weder um die Revolution noch um das Kaiserreich, nur der Genuß und das Glück war seine einzige Sorge. Der muntere Reigen ist sein einzig Glück. So baut er sich inmitten schwerer Kampfeszeiten eine eigene neue Welt in seinen leichtfertigen Liedern auf. Er war ein Provençale und entzückte die Pariser durch die unbefangene Ausgelassenheit seiner Lieder.

Einen tiefern Hintergrund und einen idealistischen Klang haben die Chansons eines echt französischen Dichters, in dem das französische neben gallischem Temperament zum heitersten und unbefangensten Ausdruck gelangte. Pierre Jean Béranger (1780—1857) war der gefeiertste und populärste französische Dichter seiner Zeit. Die ganze Entwickelung der französischen Lyrik und des gallischen Humors von Villon bis Lafontaine spiegelt sich in seinen Liedern wieder. Sie sind graziös, anmutig, witzig, keck, geistvoll, gutmütig, leichtfertig, frivol, mit einem Wort: der echte Ausdruck des französischen Esprit. Das Chanson ist der Protest gegen den vornehmen Gesellschaftston der Salons, es ist das echte Lied des Volkes; es spricht keine subjektive lyrische Empfindung, sondern die Gefühle der Nation aus. Mit Recht konnte Béranger von sich sagen: Meine Muse ist das französische Volk. In seiner Auffassung des Verhältnisses von Männern und Frauen huldigt er der französischen Sitte und adelt diese durch eine gewisse Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit. „Ich habe vielleicht das nie gekannt, was die Romandichter Liebe nennen, denn ich habe das Weib immer angesehen nicht wie eine Gattin oder eine Maitresse — Verhältnisse, in welchen man nur zu oft einen Sklaven oder Tyrannen aus ihnen macht; sondern ich habe in ihr stets eine Freundin gesehen, die uns Gott geschenkt hat. Eigentlich sollte ich bloß sagen: Dank den Frauen! denn alle Poesie kam mir von ihnen." Aber er schwärmte auch für die Natur. Das Lied an die Nachtigall ist eines der entzückendsten seiner Chansons. Die Muse leichter Weisen ist seine Begleiterin

durchs Leben; sie erfüllt sein Herz mit leisen, beschwingten Melodien; mutwillig gleich dem Kinde singt sie an jedem Strand, und auf stillen, blauen Wogen schaukelt sein Kahn durch das Leben. Auf dieser Lebensreise führt ihn die Not zu seltsamen Schlafgesellen: sein Ideal sind Naturburschen, Zigeuner und Vagabunden, Wahrsager, Gaukler und Gauner, die gesetz-, heimat- und herrenlos im Wald und auf der Heide leben, nichts von Kirche, Taufe oder Polizei wissen und, wie Gott die Vögel leben läßt, so auch ihr Tagewerk vollbringen. Von ihnen sollen alle anderen lernen, daß die Freiheit das höchste Gut sei. Das Glück bescheidener Beschränkung im Leben predigt Béranger mit Vorliebe, aber er huldigt doch auch lieber dem Champagner als dem Wasser. Er liebt die Freiheit, er verspottet die Tyrannen, und durch diesen Zug, welcher all seine Gesänge erfüllt, unterscheidet er sich vorteilhaft von den anderen Chansonniers.



Béranger.
Nach dem Stahlstiche von E. Leguay; Original von Sandoz.

Nach dem Sturz Napoleons I. beginnt eine neue Periode in seiner Poesie: die Periode seiner politischen Lieder. Seine zahme Muse wird nun kühn und kriegerisch; sie rüstet sich zum Widerstand gegen das herrschende Regiment mit allen Waffen der Satire; mit Spott und Hohn verfolgt er die Machthaber, mit glühender Begeisterung verficht er die Ehre und Größe Frankreichs. Wenn man von Bérangers Muse sich eine Vorstellung machen will, so muß man seine Gesänge zum Preise der Natur, seine Liebeslieder und seine politischen Gedichte kennen lernen. Kein strenger Philosoph, kein ernster Politiker konnte das Ansehen der Fürsten und Machthaber so erschüttern wie Béranger mit seinem leichtgeschürzten Liedchen von dem König von Yvetot:

Es war einmal in Yvetot
Ein unberühmter König,
Schlief ziemlich lang, erwachte froh,
Der Ehrgeiz stach ihn wenig;
Und statt der Kron', berichtet man,
Die Zipfelmütz' zog Mariann'
Ihm an. Hoho, hoho, haha, haha
Ein allerliebstes Fürstchen, ja!
Ja, ja!

Der König von Yvetot reitet vergnügt auf einem kleinen Esel durch sein Ländchen. Er hat einen ewigen Durst und liebt die schönen Weiber sehr. Das

einzige Landrecht bei ihm ist das Vergnügen, und noch heut prangt als Schild an den Schenken seines Landes das Bild des Königs von Yvetot. Das Vergnügen in der Beschränkung steht dem Dichter über allem; er preist das Glück des Bettlers, d. h. des Mannes, der nichts hat als seinen Rock und seinen lustigen Sinn. Und diesem Rock widmet er eines seiner reizendsten Chansons:

Halt aus, mein Rock, du bleibst mir wert beständig,
So alt wir wurden, ich und du;
Zehn Jahre schon bürst' ich dich eigenhändig,
Ein Sokrates an Seelenruh.
Ob auch durch dein Gespinnst schon leise
Der Regen dringt, die Sonne sticht, —
Gemeinsam denk' ich, tragen wir's wie Weise,
Mein alter Freund, verlassen wir uns nicht!

Noch weiß ich's, wie ich einst am Namenstage
Zuerst dich trug, ein stattlich Kleid;
Da wurde dir beim frohen Festgelage
Sogar ein Rundgesang geweiht.
Doch ob dir Farb' und Glanz vergingen:
Den Freunden wardst du nie zu schlicht.
Sie sind bereit, uns heut noch zu besingen, —
Mein alter Freund, verlassen wir uns nicht!

Der Flicken hier am Kragen mahnt als Zeichen
Mich an ein ander süßes Glück:
Einst wollt' ich aus Lisettens Arm entweichen,
Gewaltsam hielt sie mich zurück;
Da rissest du. Verwünschte Lage!
Zu bleiben ward mir Freundespflicht.
Dich auszubessern brauchte sie zwei Tage; —
Mein alter Freund, verlassen wir uns nicht.

Hab' ich, ein stutzerhafter Stellenjäger,
Dich mit Lavendel je genetzt?
Im Vorsaal je von einem Würdenträger
Der Großen Spott dich ausgesetzt?
Ganz Frankreich war einst toll nach Ruhme,
Auf Ordensbänder nur erpicht;
In deinem Knopfloch prangt die Wiesenblume; —
Mein alter Freund, verlassen wir uns nicht!

Wo sind die Tage, deren Wahn und Wonne
Uns aufgerieben vor der Zeit,
Die Tage, bunt aus Regen, Sturm und Sonne
Gewoben, aus Genuß und Leid!
Bald heißt's auf immer mich entkleiden,
Denn am Erlöschen ist mein Licht;
Halt' aus, zugleich soll's enden mit uns beiden —
Mein alter Freund, verlassen wir uns nicht!

Der Refrain ist das charakteristische Element des französischen Chansons; er ist das Leitmotiv und die Grundmelodie des Liedes, welches mit dem deutschen Volkslied vor allem das unerschöpfliche Thema von der Liebe zum Gegenstand

hat. Der Dichter ist erschreckt, als die Liebe zur Flucht die Schwingen regt und fleht sie in einem seiner schönsten Lieder an, ihn noch einmal glühen und sehnen zu lassen, und sollte ihm dies auch den Tod bringen. Alle Lieder Bérangers sind Inspirationen seines eigenen Gefühls; die Laune seines frohen Geistes hat sie erzeugt, eines Geistes, dem der Genuß des Lebens und seiner Güter sehr hoch steht, und der nur noch eins kennt, was ihm höher gilt: die Freiheit, deren Odem durch alle seine Gesänge zieht. Béranger hatte wenig gemein mit jenen Chansonniers, die, harmlos und mit jeder politischen Wandlung zufrieden, ihre leichtsinnigen Lieder dem französischen Volke vorsangen. Seine Lieder schmeichelten sich nicht nur dem Volke ein, sondern sie stürmten es auch aus seiner trägen Ruhe empor.

In Chateaubriand und Béranger treten die eigentümlichen Charakterzüge des französischen Volkes am kräftigsten hervor: die Sehnsucht nach dem Glauben, das Ringen nach einem Ideal, nachdem die Revolution alle Ideale zertrümmert hatte, daneben der harmlose Leichtsinn, die fröhliche Ungebundenheit, der Zug nach der Freiheit. Auch die Männer der Wissenschaft suchten in dieser Epoche für die Ideen, welche Chateaubriand poetisch ausgedrückt hatte, Propaganda zu machen, während das, was Béranger ersehnte und hoffte, eigentlich nur durch einen hervorragenden Prosaisten zur Aussprache gelangte. In der Philosophie erhebt sich zwar noch der Sensualismus des 18. Jahrhunderts auch in dieser neuen Periode; Gelehrte wie Destutt de Tracy (1754—1846), Pierre Jean Georg Cabanis (1757—1808), Paul Royer Collard (1763—1845), Konstantin François de Volney (1758—1820) suchten die Philosophie Condillacs wissenschaftlich zu vertiefen. Aber ihr Bemühen war vergeblich; auch auf diesem Gebiet trat ein Umschwung ein: man fing an, an der Kraft der Vernunft und der Macht des Gedankens zu verzweifeln und suchte die Rückkehr zu dem längst aufgegebenen Glauben. Freilich, diese Denker hatten bereits die Unbefangenheit des naiven Glaubens verloren, und so gingen sie in ihrem heißen Bemühen, eine Ausgleichung herbeizuführen, sehr oft in die Irre. Die bekanntesten Vertreter des neuen romantischen Prinzips sind der Vicomte de Bonald (1762—1840) und der Graf Joseph de Maistre (1753—1821).

Neben den royalistischen und klerikalen Schriftstellern, welche in der Wiederherstellung der alten Verhältnisse das einzige Heil sahen, bildete sich eine neue Partei, die der Sozialisten, welche aus den unterdrückten Jakobinern der Revolution entstanden war und die Klerikalen ebenso wie die neue Partei der Bourgeoisie gleichmäßig bekämpfte: die sozialistische. Einer ihrer geistvollsten Vertreter war Paul Louis Courrier (1772—1825). Er war kein Dichter, aber einer der hervorragendsten französischen Stilkünstler, ein Meister der politischen Satire. Seine Flugschriften und Bérangers Lieder haben in der That die Bourbonen zum Lande hinausgetrieben. In seinen Übersetzungen, Pamphleten und Briefen tritt er mit Entschiedenheit für die verletzten Rechte des Volkes ein. Er hat nicht nur die Sprache, sondern auch die Originalität Montaignes, auf den er in seinen Privatbriefen immer wieder zurückkommt. Mit dem Sozialismus erwachte auch der Atheismus des vorigen Jahrhunderts wieder;

er fand in Marie Henry Beyle (1783—1842) einen begabten und entschiedenen Verteidiger, der weit über das hinausging, was die Materialisten des vorigen Jahrhunderts gesagt und gewagt hatten. Seine Aufsätze erschienen zunächst anonym, später unter dem falschen Namen de Stendhal. Seine Reisebilder aus Italien sind von hohem Wert; er liebt sein Vaterland nicht, dagegen hat er für das italienische Volk und dessen Leben eine besondere Vorliebe und für die italienische Kunst einen geradezu merkwürdigen Enthusiasmus. „Auch er haßt, wie Courrier, die Phrase und die akademischen Formen; die schätzbaren moralischen Schriftsteller sind ihm aufs tiefste zuwider. Auch er ist wie Courrier ein Feind der Geschichte, in der er nur Lüge und Deklamation sieht. Er glaubt nicht an Gott, aber er haßt ihn, weil er die Welt so schlecht geschaffen habe. Die Selbstsucht erscheint ihm als die Triebfeder aller menschlichen Handlungen. Er hat eine beständige Furcht, durch sein Gefühl getäuscht und zu irgend einem falschen Enthusiasmus hingerissen zu werden." Aber hinter dieser Herzlosigkeit versteckte sich eine geheime Sentimentalität, die er sein ganzes Leben nicht loswerden konnte. Er war ein geistvoller, glänzender Schriftsteller, aber sein Schaffen ist ohne sittlichen Gehalt. Die Wirkung, welche er auf ein jüngeres Geschlecht ausübte, war aber doch eine sehr nachhaltige.

———

Ehe wir dazu übergehen, das Leben dieser jungen Stürmer und Dränger zu betrachten, müssen wir noch eine charakteristische Erscheinung ins Auge fassen, die auf der Brücke zwischen der alten klassischen Tradition und dem neuen romantischen Ideenkreis steht und bald dieser, bald jener Richtung sich zuneigt. Es ist dies Alphonse de Lamartine (1790—1869). Als Politiker wie als Dichter war er eine Zeitlang der populärste Mann Frankreichs; aber er mußte den Wechsel von Gunst und Ungunst nur zu oft erfahren. Im Gegensatz zu jenen Schriftstellern, welche am meisten die Phrase haßten, darf man Lamartine als den Vertreter der poetischen Phrase in Frankreich hinstellen. Er ist der Vater der lyrischen Schönrednerei und jener Gefühlsschwärmerei, welche in erregten Gemütern durch Chateaubriands lyrische Deklamationen gefördert worden war. Seine „**Méditations poétiques**" sind ein sentimentales Liederbuch, in dem die Klage über unglückliche Liebe, die Bewunderung Gottes und die exaltierte

---

*) Das Gedicht lautet:

Sur ton front, Laurence,
Laisse-moi poser
De l'indifférence
Le chaste baiser.
Si je le prolonge,
Oh ne rougis pas!
On s'attache au songe
Qui fuit de nos bras.

Ma lèvre dérange
Sur tes blonds cheveux
Le bouquet d'orange
Embaumé de voeux.
Ta main est promise
Et l'autel est prêt.
Viens que je te dise
Mon dernier secret.

J'ai deux fois ton âge.
Ta joue est en fleur,
Mais ta jeune image
Rajeunit mon coeur.
Toi dans ma paupière
J'avais dit au tems:
Je la vois derrière,
Marche! moi, j'attends.

Ces mots de caresses
Que tu m'épelais,
Ces noms de tendresses
Dont je t'appelais,
Ennui dans l'absence
Et joie au retour,
Pour toi l'innocence
Et pour moi l'amour!

Au rayon d'automne
Trop promt à fleurir
L'amandier couronne
Son front pour mourir
Tu fus à mon rêve
Ce printems d'un jour,
Mon coeur c'est la rêve
Sa fleur mon amour.

Lamartine.

Naturschwärmerei den Grundton bilden. Der Gedankengehalt seiner Lyrik ist ein sehr winziger, aber ihr Glanz ist prächtig und prunkhaft. Seine Dichtungen sind rhetorische Prachtstücke, und die Zeit der Restauration sah in ihm einen poetischen Messias. Wenn Béranger die eine Seite des französischen Wesens, das Leichte, Anmutige und Witzige vertritt, so zeigt sich bei Lamartine die andere, aber gerade entgegengesetzte Richtung des französischen Temperaments: die Neigung zum hohlen Pathos, zum Übertriebenen, Blendenden. Er ist reich, überreich an phantastischen Empfindungen, seine Bilder sind kühn und genial, aber er ist doch nur ein Anempfinder. Seine Lyrik ist das Echo fremder Gedanken und Gefühle. Seine religiöse Gesinnung ist überschwenglich und geht noch über die Chateaubriands hinaus. Wenn Lamartine einmal sagte: „Die Dichter suchen den Genius in weiter Ferne, während er in den Herzen wohnt, und einige einfache Noten, fromm und wie durch Zufall gespielt auf diesem von Gott selbst gebauten Instrument, reichen hin, um ein ganzes Jahrhundert weinen zu machen“ — so hat er eigentlich seine eigenen Schöpfungen am schärfsten dadurch gerichtet. Denn nirgends findet man eine solche Mischung von Wahrem und Falschem, von wirklich Empfundenem und Anempfundenem, von Phrase und Poesie wie bei Lamartine selbst. Höher als seine lyrische steht seine epische Dichtung „Jocelyn“, der erste Versuch der Franzosen in jener poetischen Gattung, die man geistvoll die „Épopée domestique“ genannt hat. Das Gedicht schildert die Leiden eines jungen Priesters in der modernen Gesellschaft. Auch hier entfaltet Lamartine den ganzen Aufwand der ihm zu Gebote stehenden rhetorischen Pracht; aber die Vorzüge überwiegen doch die Fehler, denn die Schilderungen sind anmutig und wahr. Die Anregung dazu ist ihm offenbar von der englischen Dichtung gekommen; die Grundlage aber ist die einer geläuterten allgemein menschlichen Religion, welche mehr auf wahre Humanität und das Glück der Menschen als auf das starre Dogma und die Sehnsucht nach dem Jenseits ausgeht. Die anderen epischen und lyrischen Dichtungen Lamartines stehen weit hinter diesem

Faksimile der letzten Strophe eines Gedichtes von Lamartine; Lebewohl an eine Braut. (Transskription S. 552.) Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

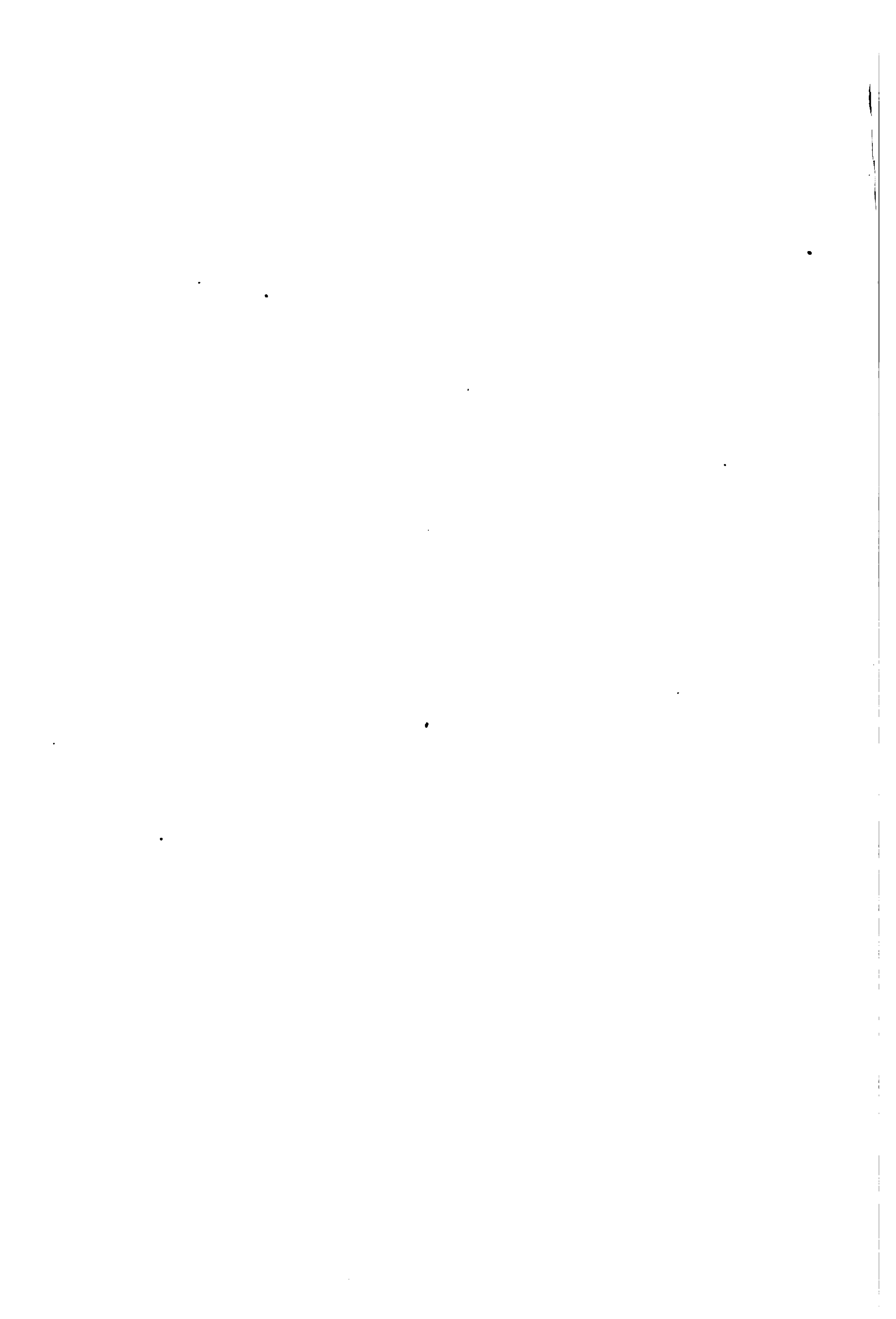
zurück; in allen herrscht die Phrase und die Rhetorik vor. „Ein unerträglicher Singsang von Abend- und Morgenröte, von Tau, Perlen und Himmelsfarben, von Thränen und Schwingen der Engel und allen Arten biblischer Begebenheiten, von dem Flüstern der Blumen und der Sprache der Vögel, von klaren Bächen und dem Säuseln des Windes und dem Seufzer der Flut, von Rosen auf Gräbern und Dornen auf dem Lebensweg zieht sich durch seine gesamten Dichtungen." Die Überschwenglichkeit seiner Poesie teilt sich auch seinen Reiseberichten mit, während er in seinen historischen Werken mit dem Vorrecht des Dichters, die Thatsachen der Geschichte in idealem Lichte zu schauen, einen starken Mißbrauch getrieben hat.

Wir haben bereits bemerkt, daß Alphonse de Lamartine den Übergang bildet von der alten Schule zur Romantik. Diese romantische Idee trieb schon unter der napoleonischen Herrschaft ihre ersten Keime; ja man kann wohl behaupten, daß sie eigentlich von Rousseau ausgegangen ist, dessen Gefühlspoesie und Naturempfindung ihr die Wege gewiesen haben. Chateaubriand und Frau von Staël beschritten zuerst diesen Pfad einer neuen Richtung, auf dem ihnen ein junges Geschlecht von Stürmern und Drängern folgte, dessen Parole es war, mit den alten klassischen Traditionen zu brechen, sich von den Banden der Regel und Disziplin, welche diese Tradition der französischen Poesie auferlegt hatte, zu befreien und ihre Dichtung mit dem Geiste und den Ideen der neuen Zeit zu erfüllen. Shakespeare, Lord Byron und Walter Scott, Schiller und E. Th. Hoffmann waren die Muster, nach welchen sie sich bildete, deren Weltanschauung sie aber nur in bedingter Weise sich zu eigen machte. Wohl ging auch die französische Romantik in ihren Anfängen aus dem wiedererwachten Glaubensbedürfnis hervor, wie die Romantik in allen anderen Ländern, namentlich in Deutschland. Aber das jüngere Geschlecht der französischen Romantiker schritt schnell über diese Grundanschauung hinweg und warf sich dem entschiedenen Liberalismus in die Arme. Aus all den geschilderten Elementen setzte sich die Lebensanschauung jenes Geschlechts zusammen, das unter dem Einfluß der politischen Verhältnisse immer mehr erstarkte und im Kampf gegen das bourbonische Königtum die frische Kraft seiner Führer erprobte. Sie wandten sich mit ihrer Dichtung an das zu neuem Leben erwachte französische Volk und bildeten so einen entschiedenen Gegensatz zu der klassischen Richtung, welche nur eine Litteratur der Gesellschaft sein wollte. Ihre Stoffe suchten sie nicht aus der Antike, sondern aus der Geschichte und dem Leben ihres eigenen Volkes; ihr Streben ging nach Wahrheit; ihr Grundelement war die Pathologie des Menschenherzens, das sie erforschen und in seinen Kämpfen, Wonnen und Leiden schildern wollten. Mit Vorliebe versenkten sie sich in das Mittelalter, dessen Helden, Kämpfe und Abenteuer ihrem poetischen Sinn am meisten behagen mochten. Die Studien der mittelalterlichen Litteratur, welche man lange vernachlässigt hatte, wurden nunmehr eifrig betrieben und bildeten die starke Grundlage für die Schöpfungen der jüngern Romantik. Das Programm, welches ihr bedeutendster Führer aufgestellt hatte, bekämpfte die klassische Tragödie als antinationa



Lamartine.

Nach dem Kupferstiche von Hopwood; Originalgemälde von Dupont.



und unterschied in der Litteratur drei große Perioden: erstens die ursprüngliche, in der die Lyrik herrschte, zweitens die antike, in der die Epik das Übergewicht hatte und drittens die christliche, in der Mittelalter und Neuzeit zusammenfließen und deren Krone das Drama war. Diese dritte Periode erscheint als das Ideal der jungen Romantik. Ihre Muster waren also Shakespeare und Schiller, nicht Boileau und Racine, nicht Horaz und Aristoteles.

Die Aufhebung der drei Einheiten in der Tragödie, die Einführung der Prosa und des komischen Elements auf der tragischen Bühne waren



Viktor Hugo um 1830.
Nach der Lithographie von Delpech; Originalzeichnung von Mauris.

Kardinalpunkte ihrer ästhetischen Forderungen, welche Viktor Hugo (1802—1885) zuerst aufgestellt und in seinen zahlreichen Schöpfungen zur Ausführung gebracht hat. Viktor Hugo ist der größte französische Dichter der neuen Zeit. Die Betrachtung seines Lebens und Schaffens gewährt einen eigentümlichen Reiz, weil das Bild seiner Individualität in so verschiedenen Farben schillert und weil er fast mit jedem einzelnen seiner Werke eine neue Seite seiner schöpferischen Kraft geoffenbart und seinen Beurteilern mannigfache Rätsel zu lösen aufgegeben hat. Viktor Hugo ist der Begründer der französischen Romantik; aber er ist weit über dieselbe hinausgegangen und hat sich zu einer Höhe emporgeschwungen, von der aus die Romantik nur als eine Vorstufe der gesamten Kunstpoesie erscheint, als deren bedeutsamster Repräsentant

er im modernen Frankreich anzusehen ist. Der höchste Kunstausdruck der dritten großen Epoche in der Litteratur liegt für ihn in der Darstellung des Charakteristischen, und weil das Christentum zuerst in der Poesie die Wahrheit wiederhergestellt, darum erscheint es ihm als das notwendige Grundelement aller Dichtung. Das Ziel der modernen christlichen Kunst ist also nicht, wie das der Antike, das Schöne, sondern das Wahre und Charakteristische, nicht das Ideal, sondern die Wirklichkeit, welche aus einer Verbindung des Erhabenen mit dem Wunderbaren hervorgeht. Dieses Element des Wunderbaren spielt bei Viktor Hugo wie bei allen Romantikern natürlich eine große Rolle. Es hat, auch wenn man nicht mehr daran glaubt, doch die Wirkung zu rühren und zu gefallen.

Viktor Hugo hat auf drei Gebieten unsterbliche Werke geschaffen: auf dem Gebiete der Lyrik, des Romans und des Dramas. Schon in jungen Jahren ist er als Lyriker hervorgetreten, und bis in seine letzten Jahre dichtete er Oden, Balladen und politische Gedichte. Von seinen lyrischen Sammlungen sind die „Odes et Ballades“, „Les Orientales“, „Les feuilles d'automne“, „Les chants du Crépuscule“, „Les voix intérieures“, „Rayons et ombres“, „Contemplations“, „Chansons des rues et des bois“ und „L'année terrible“ zu erwähnen. Ein großer Reichtum poetischer Kraft liegt in all diesen Gedichten; eine Fülle von Geist und Gedanken schmückt sie, aber ihr Wert ist doch ein sehr verschiedenartiger. Man kann wirklich seine Poesien nach dem Namen der einen Sammlung in „Strahlen und Schatten“ teilen. Viktor Hugo liebt die Poesie der Kontraste; er hat reiche poetische Stimmungen, einen hochfliegenden Idealismus, Kraft und Originalität. Aber seine Phantasie geht oft mit ihm durch; sein Pathos ist häufig ein geschraubtes und unnatürliches, sein Schwung wird nicht selten zur hohlen Phrase. Er hat poetischen Sinn und Nationalgefühl, aber er übertreibt jenen durch den Prunk und dieses durch das Pathos der Parteileidenschaft. Nur wo er sich von beiden Elementen befreien kann, gelangt sein lyrisches Talent zu hoher Vollendung. Dies war aber erst in späteren Jahren der Fall, nachdem die Gärung politischer und poetischer Theorien sich in ihm abgeklärt hatte und er in der Einsamkeit der Verbannung, umrauscht von dem wogenden Meer, jene Gemütsruhe gewonnen hatte, die ihn mit klaren Gedanken und tiefen Empfindungen erfüllte und zu wohllautenden, volkstümlichen, schönen Liedern begeisterte, welche ewig fortleben werden.

Es ist begreiflich, daß in der Zeit, wo es galt, der Monotonie der altklassischen Dichter ein neues Element gegenüberzustellen, Viktor Hugo in der Poesie der Kontraste das beste Teil der neuern Dichtung zu finden glaubte. Daher seine eigentümliche Vorliebe für das Häßliche und für die Mißgestalt, weil es ihm als das Charakteristische erschien. Er hat eine besondere Neigung dafür, das Häßliche überall im Menschenleben wie in der Natur aufzusuchen und das Abscheuerregende poetisch zu verklären. Der Satyr ist sein Lieblingsheld, und im Tierreich bevorzugt er die Kröte. Die Freude des Dichters an

---

Transskription des Briefes von Viktor Hugo: Je crains, mon cher Lamartine, que mes répétitions (bezieht sich auf die damaligen Proben von „Angelo“) ne me permettent guères d'être chez vous lundi avant six heures et demie. Cependant, si vous voulez toujours bien de moi à cette heure, je serai heureux de diner avec vous. Il y a si longtems que je ne vous ai vu. — Mettez-moi aux pieds de Madame Lamartine. Votre ami Victor Hugo.

Je crains, mon cher Lamartine, que mes répétitions ne me permettent guère d'être chez vous lundi avant six heures et demie. Cependant, si vous voulez toujours bien de moi à cette heure, je serai heureux de dîner avec vous. Il y a si longtemps que je ne vous ai vu.

Mettez-moi aux pieds de Madame Lamartine.

Votre ami

Victor Hugo

ce vendredi. 13 mars.

Faksimile eines Billets von Viktor Hugo an Lamartine; Paris, Freitag 13. März 1835.
Sammlung Alfr. Bovet, Paris. (Transskription Seite 556.)

dem Häßlichen bestimmt auch die Wahl seiner Stoffe. „Wie die Magnetnadel unablässig auf den kalten Norden weist, so wird sein Geist beständig durch die kalte und dunkle Nachtseite des Lebens angezogen. Das Schaurige, Grausige, Entsetzliche ist sein Element. Er wirkt durch die Antithese; alle seine Motive stehen im schärfsten Gegensatz zu der allgemeinen poetischen Auffassung. Er liebt es, Nacht und Sturm mit Frühling und Sonne in unmittelbare Verbindung zu bringen, und auf die entsetzlichste Situation folgt bei ihm gemeinhin das lieblichste Idyll.“ Dieser Effekt zieht sich durch sein gesamtes Schaffen, im Gedicht, im Roman wie im Drama. Auch selbst in der metrischen Behandlung seiner Stoffe sucht er seine Vorliebe für die Gegensätze darzulegen; durch die kecke Behandlung des steifen Alexandriners, durch die Freiheit von der Tradition, durch den Reichtum seiner Sprachmittel brachte er jene wunderbaren Effekte hervor, in welchen man mit Unrecht die einzige Eigentümlichkeit seines Wesens gesucht hat. Seine Vorliebe für das Pomphafte und Prunkvolle führt ihn zu lyrischen Übertreibungen, zur Deklamation, zum Schwulst und zur exaltierten Rhetorik. Aber neben all diesen Ausschreitungen seines dichterischen Gefühls finden wir doch auch wieder den Ausdruck der reinsten und tiefsten Empfindungen, wehmütig süße und melancholische Lieder aus der Natur und dem Menschenleben, Klänge der Liebe und Oden der Freiheit von tiefer Innigkeit oder auch von erhabenem Schwung. Er ist bald ein Prophet, der zürnend die Geißel über die Verbrechen der Großen und über die Laster seines Volkes schwingt, bald ein weiser Denker, der von mühsam errungenem, sicherem Port aus auf das thörichte Treiben der Menschen hinabschaut, bald aber ein feuriger Jüngling, der in Liebesgluten erschauert, und auch noch als Greis weiß er die anmutigsten und lieblichsten Empfindungen der Kindesseele in Liedern zu preisen. Das Kind ist überhaupt sein Ideal; je älter er wird, desto mehr beschäftigt er sich mit ihm. Viele seiner schönsten Lieder sind aus dem Leben der Kindesseele geschöpft. Nur eines mag hier als Beispiel folgen.

Es jubelte das Kind, die Mutter lag im Sterben,
Die bleiche, schöne Stirn im Schatten hingelehnt;
Ein Schwinden war es hier, ein Welken, ein Entfärben,
Dort jener Lebenstrieb, der froh die Knospe dehnt.

Fünfjährig war das Kind, sein Lachen klang hervor,
Sein Singen silberhell; ich sah, hier gingen sacht
Das Leben und der Tod, zwei Engel, sich vorüber;
Hier Jauchzen jeden Tag, dort Röcheln jede Nacht.

Die Kleine jauchzte dort in hellen Freudenschrei'n,
Als man die Mutter trug hinaus zur ew'gen Rast; —
Der Schmerz ist eine Frucht; Gott läßt sie nicht gedeihn
Am Zweige, der zu schwach noch wäre für die Last.

Als dramatischer Dichter hat Viktor Hugo eine besondere Bedeutung durch die Revolution, welche er auf der französischen Bühne durchgeführt hat. Seine erstes Drama „Cromwell“ entschied den Bruch mit dem Klassicismus schon im Jahre 1827. Zwei Jahre darauf schrieb er das Drama „Marion Delorme“ und im folgenden Jahre sein berühmtestes Werk „Ernani“. Nach seiner Überzeugung, die er in der Vorrede zum „Cromwell“ zuerst ausgesprochen, gehört

alles, was sich in der Natur findet, auch in die Kunst; der Charakter des Dramas ist die Wirklichkeit. Die wahre Poesie habe die Harmonie der Gegensätze, des Erhabenen und des Grotesken, zur Anschauung zu bringen. Aber Viktor Hugo ist es nur gelungen, diese Gegensätze unvermittelt auf die Bühne zu bringen; eine innere Harmonie, eine vollendete Einheit in ihnen herzustellen, ist seinem dichterischen Genius versagt geblieben. Er übertreibt sein Prinzip der Schilderung des Charakteristischen, indem er nur das Häßliche und Ekelerregende mit Vorliebe schildert. In seinen späteren Dramen, „Triboulet, ou le roi s'amuse“, „Lucrèce Borgia“, „Marie Tudor“, „Les Burggraves“ und „Ruy Blas“ tritt diese Vorliebe in erschreckender Weise hervor. Shakespeare ist sein Muster, aber es fehlt ihm das erhabene Maß und die weise Erfahrung des großen Briten. Er liebt, wie wir bereits in der Lyrik gesehen, die Überraschungen und Antithesen, die grellen Effekte. Seine Helden sind Teufel, Banditen, Straßenräuber, Dirnen, Krüppel, Diebe und Zuchthauskandidaten, unglückliche Wesen, die an körperlichen oder geistigen Difformitäten leiden. Für solche Helden hat der Dichter eine besondere Vorliebe, sie stellt er in den Vordergrund seiner Dramen. So erfand er statt wahrer und lebenskräftiger Gestalten scheußliche Ungeheuer, um durch den Gegensatz die Wirkung reiner Schönheitsgebilde zu erhöhen. Er zeigt, wie einer seiner französischen Kritiker schon hervorgehoben, alle Charaktere nur von einer Seite, und diese Auffassung des Profils statt der Fassade mag wohl von augenblicklicher Wirkung sein, aber sie ist falsch und gefährlich; sie giebt der Kunst mehr Ausdruck, aber sie benimmt ihr dafür an Ausdehnung.

Das Drama hat nach Viktor Hugo von der Tragödie die Beschreibung der Leidenschaft, von der Komödie die Charaktere. Er sieht es als die dritte Form der Kunst an, welche die beiden ersten in sich begreift, einschließt und befruchtet. Zwischen Corneille und Molière steht ihm Shakespeare; die Mischung von Tragik und Komik erscheint ihm als das dramatische Ideal. Aber wie gesagt, diese Mischung gelingt ihm selten, es bleibt nur der grelle Kontrast, die Unmöglichkeit der Handlung, die Mißgestalt der Helden. Viktor Hugos dramatisches Schaffen erscheint ihm als die Verkörperung der tragischen Häßlichkeit und der dramatischen Unsittlichkeit. Ihren Gipfel erreichte diese Poesie des Kontrasts in der Trilogie „Les Burggraves“; sie entfaltet sich hier nicht in einer einzigen Person, sondern in drei Helden zugleich: in Vater, Sohn und Enkel. Eine ganze Generation von Raubrittern steigt aus den Wellen des Rheins hervor; sie soll uns die mittelalterliche Biederkeit und Einfachheit, aber auch die Roheit und das schwelgerische Leben veranschaulichen. Allein mit der historischen Treue, die Viktor Hugo so oft in den Vordergrund gestellt, ist es ihm nicht voller Ernst; sie erstreckt sich meist nur auf das Kostüm und auf die Namen. Der Inhalt ist bei ihm immer ein moderner. So hat er durch seine Stücke eigentlich gerade das Gegenteil von dem erreicht, was er beabsichtigt: er ging darauf aus, die Wirklichkeit zu erforschen und hat sich durch sein Haschen nach Kontrasten der Wirklichkeit immer mehr entfremdet. Es ist natürlich, daß nichtsdestoweniger die glänzende Kunst der Charakteristik, der Wohllaut seiner Sprache und die Kunst glänzende Bilder aneinander zu fügen, auch in diesen Dramen ihre Triumphe feiern.

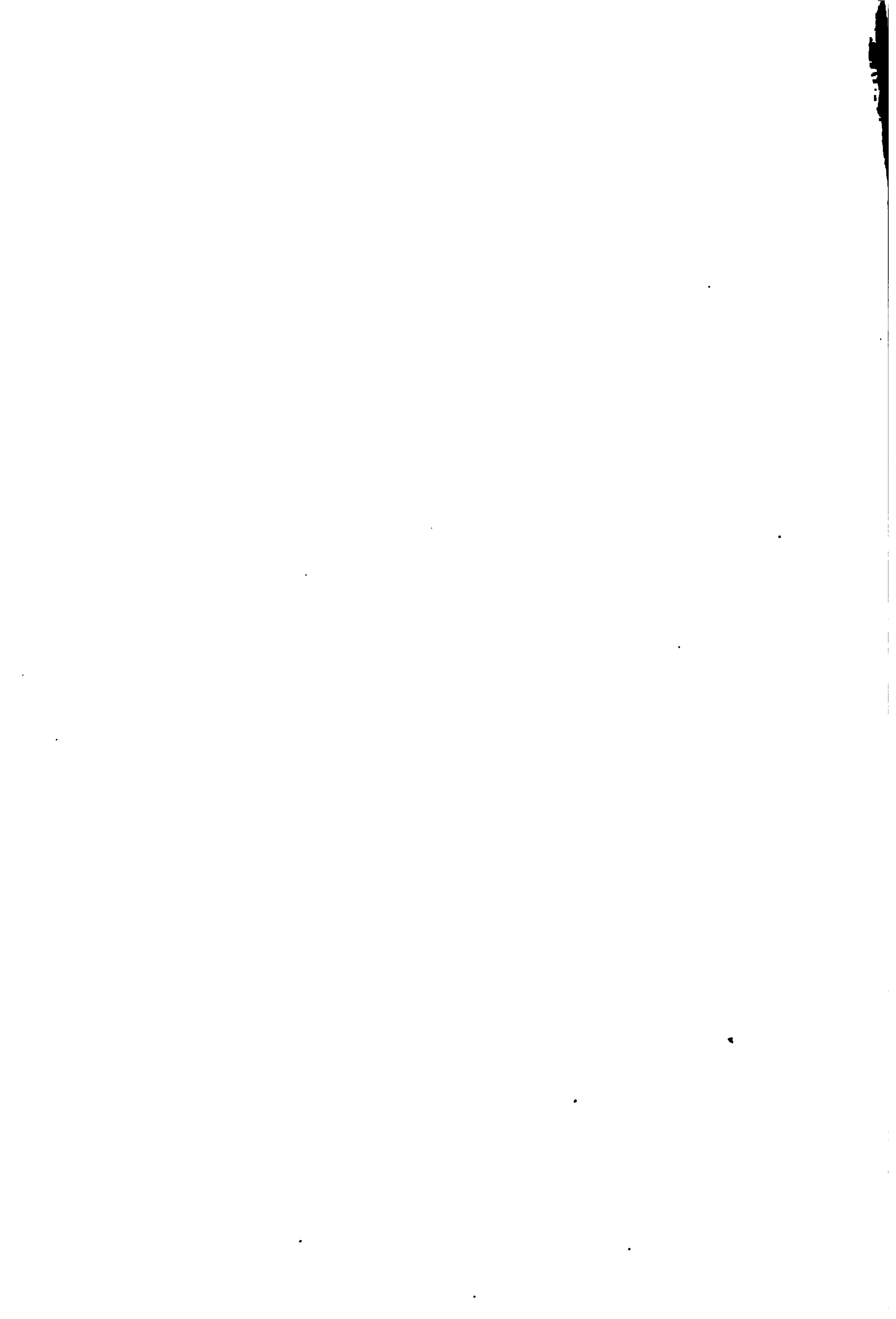
Die geringsten Erfolge hatte Viktor Hugo als Romanschriftsteller. Auch hier trat er mit modernisierten Rittergeschichten auf, bis er in seinem großen Roman „Notre dame de Paris" unter dem Einfluß Walter Scotts ein Werk schrieb, in welchem das Paris des 15. Jahrhunderts mit Meisterschaft geschildert wurde. Es ist ein „roman ironique et railleur", dessen Tendenz diese, daß der Mensch im Grunde immer nur ein Spielball des blinden Schicksals sei, das den Gerechten vernichte und den Schuldigen rette, ohne der Menschheit darüber Rechenschaft zu geben. Man hat in Hugo den Meister des modernen Geschichtsromans erkennen wollen; aber in diesem Urteil liegt eine große Übertreibung. Was ihm vielmehr zu eigen, das ist ein tieferes Verständnis der psychologischen Charakterentwickelung. Er hat viele und glänzende Farben auf seiner Palette und weiß sie effektvoll zu mischen; er kennt das Menschenherz und seziert es wie ein geschickter Anatom. Sein Roman „Le dernier jour d'un condamné" ist ein tiefes psychologisches Gemälde ohne Handlung, aber voll Lebenswahrheit und tiefer Charakteristik. In seinem Roman „Les misérables" hat er die Empfindungen der aus der Gesellschaft Ausgestoßenen und Elenden mit erschreckender Naturwahrheit geschildert. Er deckte die Zustände der modernen Gesellschaft auf und machte die Gesetze für die moralische Verkommenheit des Proletariats verantwortlich. In seinen späteren Romanen häufte er die Katastrophen, die übertreibenden Schilderungen, die überraschenden Antithesen, so daß die Wahrheit der Charaktere und das Maß der Darstellung immer mehr zurücktrat.

Seine satirischen und litterarischen Schriften, seine Reden und Proklamationen haben nur einen bestimmten Wert für die Erkenntnis der Zeit, in welcher sie entstanden sind. Der Politiker Viktor Hugo hat dem Dichter empfindlich geschadet; erst in den letzten Jahren seines Lebens, nachdem ihn das Exil gereift, hat er sich auf eine höhere Warte, auf die Warte freien dichterischen Schaffens zu stellen gewußt. Der romantische Sinn, welcher den Franzosen eigen und ihnen auch in einer Periode verblieben ist, wo die Romantik vor dem Realismus zurückweichen mußte, feierte ihn wie einen Helden und Patriarchen; die Macht seiner Rhetorik überwältigte die Geister, und alle Schwächen seiner Poesie traten in den Hintergrund vor der glänzenden und überwältigenden Erscheinung seines echten Dichtergenies. Ein seltenes Glück trug ihn über alle Zeitgenossen auf die Höhen des Lebens empor; wie in olympischen Wolken thronend erschien er den nachgeborenen Generationen. So erschien Viktor Hugo den Franzosen nicht nur als der berühmte Dichter, sondern lange Zeit auch als der größte Mann des Jahrhunderts; seine Schriften galten ihnen als das Evangelium der nationalen Leidenschaft, als die Offenbarung eines französischen Genius, der Dichter selbst wie ein Prophet des Vaterlandes. Für die Weltlitteratur hat Viktor Hugo eine andere Bedeutung. Sie sieht in ihm den Begründer einer neuen Richtung der französischen Romantik, dann aber auch einen Dichter, der in seinen Gedichten, Romanen und Dramen einen glänzenden Schwung, eine innige Empfindung für Natur- und Menschenleben, eine mutige Begeisterung für die Sache der Freiheit und Humanität an den Tag gelegt und dadurch in die Reihe der führenden Geister der Weltlitteratur getreten ist.



Victor Hugo.

Nach der Radierung von P. Rajon; Originalgemälde von L. Bonnat.



Wie Viktor Hugo bis an sein Lebensende als der Patriarch der französischen Litteratur gefeiert wurde, so galt er schon in jungen Jahren, da die neue Bewegung ihren Anfang nahm, als das Haupt des „bataillon sacré“, einer Genossenschaft junger Dichter, die, unter dem Namen der „Muse française“ vereinigt, die Romantik auf ihre Fahne geschrieben hatte. Jene jungen, von künstlerischen Ideen erfüllten Geister planten eine große Revolution: die Auflehnung gegen die alten Ideen und Formen, den Bruch mit den klassischen Traditionen und mit der Konvention, welche alle freie Bewegung in Fesseln schlug. Sie trugen auf der einen Seite den Haß gegen das bestehende politische System zur Schau und verteidigten mit heiligem Eifer Anschauungen eines fortgeschrittenen Liberalismus. Auf der andern Seite machten sie aber auch gegen den Unglauben, dessen Reste sich aus der Revolutionszeit noch erhalten hatten, entschieden Front und predigten einen modernen Kreuzzug zur Wiedereroberung der christlichen Heiligtümer in Poesie und Kunst. Das Unbewußte und Volkstümliche war ihr Losungswort; das Volk brachten sie auf die Bühne der Litteratur, der Frau wiesen sie eine andre Stellung an, als sie in der klassischen Zeit inne hatte, und die Mission des Dichters galt ihnen als der höchste und hehrste Beruf im Leben der Gesellschaft. Bei Charles Nodier trafen die Häupter der romantischen Schule: Viktor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Sainte-Beuve und wohl auch Lamartine, obzwar er sich ihr nicht unbedingt angeschlossen hatte, in den dreißiger Jahren einander an jedem Sonntag. Dort wurden die Ideen und Theorien der Schule ausgeheckt und durchgesprochen. Vorher war Chateaubriand ihr Vorbild und ihr Führer; erst später nahmen sie auch in den politischen Kämpfen eine selbständige Stellung ein. In dem von Pierre Dubois begründeten Journal „Le Globe“ legten sie die Anschauungen der neuen Geistesrichtung nieder. Die fremden Anregungen, namentlich der Einfluß der deutschen Romantik und der englischen Dichtung, Goethe und Byron, Schiller und Walter Scott, im Drama vor allen Shakespeare, dann aber auch der Einfluß heimischer Dichter wie André Chenier, Chateaubriand und Frau von Staël wirkten zusammen, um der Romantik der jungen französischen Generation zur Zeit des Julikönigtums ein eigentümliches Gepräge zu verleihen.

Trotz aller Widersprüche, die in dem Wesen dieser Romantik und in ihrem Programm lagen, war sie doch eine der merkwürdigsten Erscheinungen der französischen Litteratur. Man hat sie nicht ohne Sinn mit der „Plejade“ verglichen; aber sie war in ihren Folgen doch bedeutender und wichtiger als diese. Sowohl in der Tragödie wie in der Komödie, in der Lyrik wie im Roman schuf sie Werke von poetischem Wert und bleibendem Gehalt. Die Schöpfungen Viktor Hugos haben wir bereits besprochen; es gilt nun den Kreis der Freunde und Anhänger zu schildern, die sich um ihn in den Tagen der aufblühenden Romantik scharten. Da ist zunächst sein Freund **Alfred de Vigny** (1799—1863) zu erwähnen. Er war der Sprößling einer altadeligen und streng royalistischen Familie, deren Traditionen wohl nicht ohne Einfluß auf seine poetische Entwickelung geblieben sind. Man hat ihn den klassischsten unter den Romantikern genannt, weil er im Verhältnis zu seinen Genossen nur weniges,

[illegible] aber abgerundet und [illegible] gegeben hat. Seine „Poèmes antiques et modernes“ gehören zu den vorzüglichsten in der Reihe der romantischen Dichtungen. In der äußern Form hängt er noch mit der Konvention zusammen, der Gedanke und die Farbe tragen aber schon ein romantisches Gepräge. Auch in seinem historischen Roman „Cinq Mars“ und in seinen romantischen Tragödien „La maréchale d'Ancre“ und „Chatterton“ entwickelte er die Anschauungen der Romantik. Es liegt etwas Elegisches, Frommes in seinem Wesen. Man meint, daß er sich nur ungern von der klassischen Tradition trennte, daß er aber doch die innere Notwendigkeit fühlte, der Zeitströmung die Schleusen zu öffnen. Seine Gedanken sind alle abgeklärt, die Form ist eine elegante, es ist nichts Überstürztes, nichts Revolutionäres in seinem Schaffen. Mit Vorliebe schildert er den jungen notleidenden Dichter im Kampf gegen die Brutalität der herrschenden Klassen. In der Lyrik schließt er sich mehr an Lamartine als an seine romantischen Genossen an; in seinen philosophischen Gedichten vermeidet er Schwulst, Phrase und Pathos und überrascht durch die Klarheit, mit welcher er seine Gedanken mit kühnem Schwung und überraschenden Wendungen auszudrücken versteht.



Alfred de Musset. (Nach Sandoz.)

Hat Alfred de Vigny eine gewisse Ähnlichkeit mit Lamartine, so kann man den dritten, den jungen Romantiker Alfred de Musset (1810—1857) am ehesten noch mit Béranger vergleichen. Alfred de Musset ist ohne Frage der wunderlichste und interessanteste Kopf unter den Romantikern. Die Blütezeit der Romantik ist auch seine Schaffensperiode; sein Verhältnis zu George Sand ist bekannt und oft geschildert worden. Nach dem Bruch mit ihr schrieb er seine berühmteste Arbeit. Im Alter von zwanzig Jahren trat er zuerst mit den

„Contes d'Espagne et d'Italie" auf, einer Reihe von dichterischen Erzählungen, in welchen der romantische Gedanke seine Triumphe feierte. Dann folgte eine ähnliche Sammlung. Seine Gedichte sind die schönsten Klänge in der romantischen Lyrik; mit seltener Anmut und Leichtigkeit überwindet er alle Schwierigkeiten in Vers und Reim, in der Freiheit des poetischen Ausdrucks erhebt er sich über alle andern Romantiker. Er ist bei Byron in die Schule gegangen, aber er hat doch originelle Züge, eine blendende, bilderreiche Sprache, eine eigentümliche Kraft der Schilderung und grundtiefes poetisches Empfinden. Er weiß den Feierstimmen der Natur zu lauschen und die geheimsten Regungen des menschlichen Herzens zu deuten. Der Weltschmerz, der durch Byron in die moderne Poesie gekommen, erfüllt auch seine Lieder, und mit diesem Weltschmerz in Verbindung, ja im wesentlichen durch ihn bedingt sehen wir jene Ironie, welche die Gefühle des Schmerzes und der Unlust auflöst und zersetzt. Es ist derselbe psychologische Prozeß, den wir bei Byron und Heine finden und den auch Alfred de Musset durchkämpfte. So mahnt sein Gedicht „Heimkehr" sicher an ähnliche Schöpfungen des erwähnten deutschen Dichters, ohne daß Musset damals von der Existenz desselben eine Ahnung gehabt haben mochte:

Den ersten scharfen Frost im Herbst, wie lieb' ich ihn,
Wenn hart im Stoppelfeld des Waidmanns Tritte gehn,
Wenn auf gemähter Trift nach Beute ziehn die Krä'hn
Und hell im alten Schloß aufflackert der Kamin!
Das ist die Zeit der Stadt. O als sie jüngst erschien,
Als ich aufs neu' Paris und seinen Rauch gesehn,
Des Louvre Kuppeldach, die Pappeln der Alleen
(Noch hör' ich's, wie vom Bock die Postillone schrien)
Wie schien dies Zwielichtgrau mir süß! Wie fürstlich zogen
Im roten Lampenglanz dahin der Seine Wogen!
Schon ahnt' ich Winterlust, und dich, mein Leben, dich!
Mich trieb's, in deinen Blick die Seele zu versenken
Und stürmisch jauchzt' ich auf. — Denn o, wie konnt' ich's denken,
Daß gar so rasch, Madame! Ihr Herz erkühlt für mich!

Eine dunkle Melancholie geleitet Alfred de Musset durchs Leben. Das Gedicht „La vision" ist für ihn charakteristisch. Er erzählt, daß ihn von frühster Kindheit auf bis in späte Tage, so oft ihm eine Hoffnung zertrümmert, ein Ideal verweht wurde, ein schauerlicher Doppelgänger in Trauerkleidern verfolgt habe, der nicht von seiner Seite gewichen:

Da wo ich mich zum Schlaf gelegt
Und wo ich mich zum Sterben weihte,
Wo mich die Erde nur gehegt,
Da setzt in seinem schwarzen Kleide
Der Jammervolle nieder sich,
Der recht mir wie ein Bruder glich.

Auch in seinen Novellen und Erzählungen finden wir diesen Wechsel von Weltschmerz und Ironie, von Sentimentalität und Empfindung, von Phantasie und Realismus wie in seinen Gedichten. Es sind Lebensbilder und Herzensgeschichten, zu welchen Alfred de Musset auf den Pariser Boulevards sehr ein-

gebende Studien gemacht hat, von seltener Liebenswürdigkeit, von feinster Erfindung und Durchführung, alle aber mit einem Stich ins Pessimistische. Am unbefangensten ist er in seinen Dramen, Komödien und Proverbes, und seine bedeutendste Schöpfung ist ohne Frage das Werk: „Les confessions d'un enfant du siècle“. Hier schildert er den ganzen Roman seines Liebeslebens; er selbst ist das Kind des Jahrhunderts, dessen Bekenntnisse wir hören, und das Urteil seines Biographen ist ein vollberechtigtes: „Er war eben ein schwacher Charakter, der es bei den Vorwürfen bewenden ließ, die er sich selbst machte, der sich kaum zu einem guten Vorsatz aufzuraffen vermochte und sich niemals zu einer energischen That. So sind in dieser reichen und herrlichen Natur die schönen Keime unentwickelt geblieben, und die lieblichen Frühlingsknospen haben sich zu der vollen, blühenden Pracht, zu der sie bestimmt waren, nicht erschließen können.“

Um diese Häupter und Führer gruppierte sich ein jüngeres Dichtergeschlecht von kühnen Bilderstürmern, welches sich vermaß, das Geheimnis der Poesie allein zu besitzen. Nicht alle von ihnen hielten unbedingt zur Fahne der jungen Romantik, wohl aber standen alle zu ihr in irgend einer Beziehung. Manche suchten die romantische Idee mit der klassischen Tradition zu vereinigen, andere gingen über das Programm der Romantik hinaus und wieder andere reiften zu höheren Anschauungen, indem sie die romantische Doktrin den Bedürfnissen einer neuen Zeit anzupassen suchten. Alle Gebiete der Poesie wurden von ihnen angebaut, vornehmlich aber die Tragödie, die Komödie und der Roman.

Die Tragödie schien allerdings am wenigsten in jener Zeit den Bedürfnissen und Neigungen des Volkes zu entsprechen, sie ging ganz in den Spuren Viktor Hugos einher. Ihre Dichter sind längst vergessen, am meisten der, welcher in jener Zeit durch seine glückliche Mittelstellung zwischen den alten Klassikern und der jungen Romantik die meisten Erfolge errungen hat, nämlich Casimir Delavigne (1794—1843). Seine Tragödien „Louis XI.“, „Les enfants d'Edouard“, „Le Paria“, seine Charakterlustspiele „Les comédiens“, „L'école des vieillards“ zeichnen sich durch lyrischen Schwung und einen geistreichen Dialog aus, aber sie haben keine selbständige tragende Idee und noch weniger eine richtige Charakterzeichnung. Denselben Fehler haben die Dramen von Alexandre Soulié, Pierre Lebrun und andern Dichtern. Eher war schon das Lustspiel geeignet, die Kämpfe des Lebens in jener Zeit darzustellen. Aber auch dieses wurde in den Hintergrund geschoben durch den sozialen Roman; die Romantik wurde durch die Zeitverhältnisse auf diese Dichtungsgattung förmlich hingedrängt, selbst die lyrischen und dramatischen Talente mußten es versuchen, im Roman zum Volke zu sprechen. Der Roman schien die einzige Kunstform zu sein, in welche das große, buntfarbige Bild der verschiedenen Zeiterscheinungen und Anschauungen der Gesellschaft sich zusammenfassen ließ. Die französischen Klassiker hatten den Roman eigentlich nie zur Poesie gezählt, sondern als etwas außerhalb derselben Liegendes betrachtet. Die Freiheit des Gedankens und die liberale Weltanschauung, mit welcher die Romantik auftrat, die Forderung der Rückkehr zur Natur und zur Wahrheit, der Befreiung von allen konventionellen Schranken und der Schilderung des wirklichen Lebens mußte notwendigerweise den

C'était dans la nuit brune
Sur le clocher jauni
La Lune,
Comme un point sur un I.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil
dans l'ombre
Ta face & ton profil?

— — — — — — —

Qui t'avait éborgnée
L'autre nuit? – T'étais-tu
cognée
À quelque arbre pointu?

Car tu vins, pâle et morne,
coller sur mes carreaux
Ta corne
À travers les barreaux.

— — — — — — —

Alfd de Musset

Faksimile eines Manuskriptes von Alfred de Musset.

Vier Strophen der Ballade an den Mond. Wenig verkleinert. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

Roman in den Vordergrund stellen: man bemühte sich, den Kampf der Ideen in die Litteratur zu übertragen, und dazu war keine Form so geeignet wie die des Romans, vor allem die des sozialen Romans, von dem sich der historische bereits in den Anfängen der Romantik abgezweigt hatte. Die Aufgabe dieses sozialen Romans war, die Gegenwart mit allen ihren bewegenden Erscheinungen auf poetischem Wege zu schildern. Diese Aufgabe war um so schwieriger, als die sozialen Verhältnisse in Frankreich in der Zeit vom Sturz des Kaisertums bis zur Wiederaufrichtung des Königtums große und durchgreifende Veränderungen erlitten haben. Namentlich hatte die Gesellschaft Wandelungen erfahren, deren Darstellung dem Roman überreichen Stoff darbot. Schon unter dem Kaiserreich war das Recht der Erstgeburt aufgehoben und die Ehe zu einem bürgerlichen Kontrakt gemacht worden, welcher ebenso leicht gelöst wie geschlossen werden konnte. Dadurch erhielt die Frau in Frankreich eine eigentümliche Stellung: durch die Theorien des Saint-Simonismus, von welchen noch die Rede sein wird, erlangte sie sogar zu einer Zeit ein gewisses Übergewicht über den Mann, wenigstens im geistigen Leben. Das Verhältnis der beiden Geschlechter unter diesen Wandelungen und Umgestaltungen bildete nun die Hauptaufgabe der Darstellung im Roman, dessen Motive durch die Fülle neueindringender Ideen außerordentlich erweitert wurden.

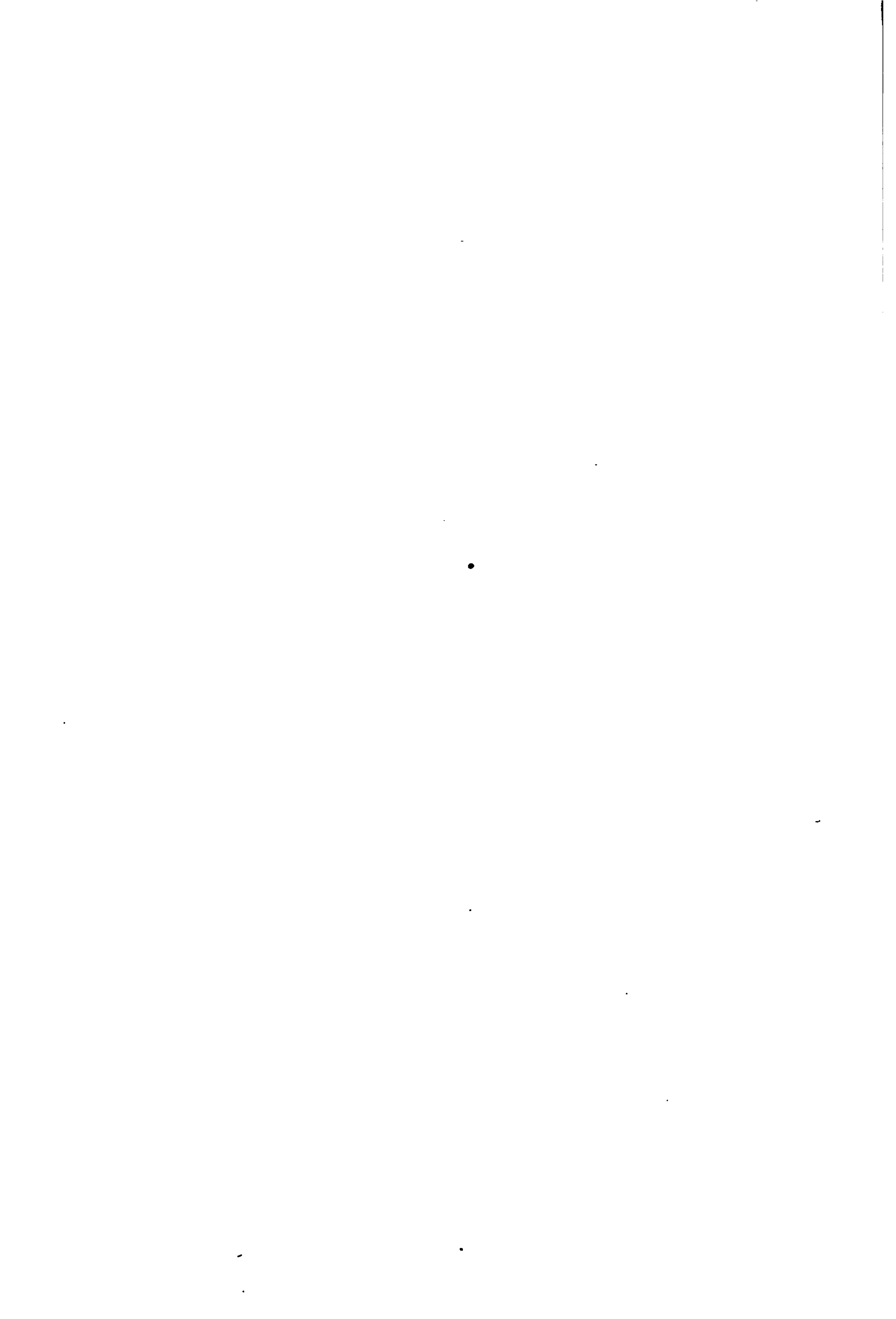
Der französischen Sitte gemäß machten sich jedoch alle diese Erscheinungen, welche Gegenstand der Schilderung und Darstellung werden konnten, erst in der Ehe geltend, da die Frau in Frankreich erst durch die Ehe zu gesellschaftlicher Stellung gelangt; und darum beschäftigt sich der französische Roman seit jener Zeit nahezu ausschließlich mit der Ehe, während er in anderen Ländern die Entwickelung der Liebe bis zu jener Entscheidung für das Eheleben als die würdigste Aufgabe der Darstellung erachtete. Die Schilderung des Ehebruchs wurde das Grundelement der Romandichtung; alle die verschiedenartigen Formen und Nüancen, welche dieser Bruch des Ehevertrags in neuerer Zeit angenommen, wurden von den Dichtern für ihre Darstellung verwendet; hier hatte die Phantasie ein niemals zu erschöpfendes Gebiet, über das sie mit unbeschränkter Freiheit herrschen konnte und auf das ihr die Gesellschaft nur zu willig folgte. Es war eine glückliche Fügung, daß in jener Zeit zwei große, bahnbrechende Talente auftraten, welche dem sozialen Roman in Frankreich die Wege ebneten und ihm ein Übergewicht über alle europäischen Romanfamilien dieses Jahrhunderts verschafften; diese beiden Schriftsteller waren George Sand und Honoré de Balzac.

George Sand (1804—1876) hieß eigentlich Amantine Aurore Dudevant, geb. Dupin. Ihre Lebensschicksale, die Konvenienzehe, welche sie geschlossen und die sie bald wieder zu trennen versuchte, führten sie auf den Roman. Ihr erstes Werk, „Indiana" erschien bereits unter ihrem Pseudonym; es war eine Anklage gegen die Ehe, wie sie die französische Gesellschaft sanktioniert hatte. Sie selbst trat mit großer Bescheidenheit auf, indem sie im Vorwort sagte: „Jung wie der Verfasser ist, erzählt er nur, was er selbst gesehen hat, ohne aus diesem großen Prozeß zwischen der Zukunft und der Vergangenheit, den vielleicht kein Mensch der gegenwärtigen Generation zu entscheiden vermag, Schlüsse zu ziehen. Zu gewissenhaft,



George Sand.

Nach dem Schabkunstblatte von N. Desmadryl; Originalgemälde von A. Charpentier.



um seine Bedenken zu verschleiern, aber zu schüchtern, um sie zur Gewißheit zu erheben, vertraut er dem Nachdenken seiner Leser und enthält sich eines festen Urteils. Er erfüllt gewissenhaft seinen Beruf als Erzähler. Er wird alles sagen, selbst die betrübteste Wahrheit; aber er will unterhalten, nicht unterrichten!" George Sand hatte damals wohl die Bedeutung ihrer Werke unterschätzt, denn dieser wie die folgenden Romane „Valentine", „Jacques" und „Lélia", wurden von der Gesellschaft als das neue Evangelium der Liebe, als feurige Proteste gegen die Unnatürlichkeit einer unauflöslichen Ehe angesehen und gefeiert. Die Glut der Leidenschaft, welche in George Sand wogte, schlug in diesen Romanen zu hellen Flammen auf; nicht die Erfindung, nicht die Unterhaltung, ja nicht einmal die Darstellung war die Hauptsache, sondern vielmehr die Tendenz, welche die Dichterin befolgte, die Gewalt des poetischen Genius, der in ihr zum Durchbruch kam. Diese Tendenz war die Polemik gegen die Ehe. „Jede Liebe erschöpft, es muß ihr Widerwille und Traurigkeit folgen. Vergebens lehnen wir uns gegen dieses Gesetz auf. Nichts ist willkürlicher und unbestimmter als der Begriff wahrer Liebe. Jede Liebe ist wahr, sie mag heftig oder ruhig sein, sinnlich oder geistig, dauernd oder vorübergehend. Die Liebe, welche ihren Sitz im Verstand hat, kann zu eben so großen Thaten führen wie die, welche im Herzen wohnt. Die sinnliche Liebe kann durch Kampf und Opfer veredelt und geheiligt werden." In diesen Sätzen lag das Programm der moralischen Ehe aus Liebe, für welches George Sand gegen das Gesetz der gesellschaftlichen Ehe mit allem Feuereifer ihrer Begeisterung eintrat. Sie will die Frau aus der niedrigen Bestimmung, „mit der Nadel zu arbeiten, sich mit den Sorgen des Haushalts zu beschäftigen, einige Talente oberflächlich zu kultivieren, Gattin und Mutter zu werden und sich an das Säugen und Waschen der Kinder zu gewöhnen" erlösen. Das Weib soll eine höhere Stellung innerhalb der Gesellschaft einnehmen: eine gleichberechtigte neben dem Manne. Ihr ganzes Genie, ihre Individualität, ihr leidenschaftliches Pathos und ihre kraftvolle Darstellung weihte George Sand in der ersten Periode ihres Schaffens ganz diesem Ideal der Emanzipation des Weibes. Alle ihre Heldinnen führen uns das Weib der Zukunft vor, wie sie es sich denkt im Reiche jener freien Liebe, die den Mann und die Frau nur in freier Wahl und ohne den Segen geistlicher Zöllner zu einander führt. Das formelle Recht gilt ihr nichts, die Wahrhaftigkeit der Empfindung alles. Was die Frau erniedrigt, das ist die Lüge; was den Ehebruch ausmacht, das ist nicht die Gunst, welche sie dem Geliebten zuwendet, sondern ihr ferneres Zusammenleben mit dem ungeliebten Gatten. Das höchste Ideal eines Mannes, der sich nicht mehr geliebt weiß, ist die Entsagung; diese Entsagung schildert sie in dem Roman „Jacques", dessen Held einen Selbstmord begeht, um zwei Liebenden das Glück des Lebens zu gewähren. Auch „Jacques" ist ein Roman in Briefen wie die „Neue Heloïse", und auch er giebt der Grundstimmung über die Fragen des Jahrhunderts einen ebenso getreuen Ausdruck wie im vorigen Jahrhundert Jean Jacques Rousseau. Eine andere Seite dieses Verhältnisses schildert sie in „Leone Leoni". Der Held ist ein Kavalier, zugleich aber auch ein ehrloser Schurke; die Heldin liebt ihn, auch nachdem sie von seinen Schurkenstreichen erfahren, und er erklärt ihr: Nur indem du mich als Ver-

brecher, als ehrlichen Schurken liebst, liebst du mich wahr: solange du noch an eine Besserung dachtest, war es nicht mein eigentliches Wesen, das du liebtest. In „Consuelo“ endlich schildert sie das arme Mädchen, welches ohne Erziehung, ohne Erfahrung, ohne Schutz und ohne Mittel in die Gesellschaft geschleudert, allen Versuchen Trotz zu bieten weiß durch die Reinheit und Heiligkeit ihrer Gesinnung, ahnungslos geht sie durch alle Gefahren: es geleitet sie auf dornenvollem Pfade ein Engel, der Engel der Liebe. Sie kennt nur ein Gesetz: dem anzugehören, den sie liebt, und nur den zu lieben, den sie achten kann. Hier ist George Sand auf der Höhe ihres Talents angelangt; mit feuriger Beredsamkeit weiß sie alle edlen Regungen der Frauenseele, mit hinreißender Kraft alle Schäden der Gesellschaft mit starker Leidenschaft die Verirrungen der Männer und die Schwächen der Frauen, mit tiefem Dichterblick in das Innere des Menschenherzens zu schauen und seine Geheimnisse uns zu erzählen. Sie ist eine edle, für alles Gute und Erhabene begeisterte, eine schwungvolle Natur, die im Grunde genommen den Glauben und die Sehnsucht nach dem Ideal nie verloren hat, selbst damals nicht, als sie, von der Tendenz verleitet, jenen sozialen Ideen sich zuneigte, welche der Saint-Simonismus mit seinen falschen Doktrinen in ihr wachgerufen hatte.

Nachdem sie diese Anschauung überwunden und das Vorhaben, ein neues soziales Problem aus jenen Doktrinen herzuleiten, aufgegeben hatte, kehrte sie zu ihrem poetischen Berufe wieder zurück. Ihre späteren Romane enthalten Schilderungen von so einfacher Wahrheit und Natürlichkeit, daß es wohl begreiflich erscheint, wenn man gerade in diesen Werken ihrer spätern Zeit die höchsten Schöpfungen ihres Genies gesehen hat. Es ist dies eine Gruppe anmutiger Dorfgeschichten, wie „Melchior“, „Jean“, „François le Champi“, „La petite Fadette“, dann mehrere größere Romane: „Constance Vernier“, „Le Marquis de Villemer“, „Le dernier amour“, „Mademoiselle la Quintinié“ und verschiedene andere. Sie war nun zu der Überzeugung gekommen, daß der Künstler nicht allein die Aufgabe habe, die Wunden der Gesellschaft zu sondieren und sie in ihrer ganzen Nacktheit in Gemälden des Schreckens und Entsetzens vor der ganzen Menschheit zu entrollen, sondern daß es neben diesen Darstellungen des Lasters und der tiefsten Verderbnis auch liebliche Gestalten gäbe, welche uns mehr anziehen, und einfache Verhältnisse, welche unser Interesse eher erregen können als die Darstellungen der Frevel und Thorheiten der Menschheit. Auch auf dramatischem Gebiete versuchte sich George Sand mit Glück in mehreren Stücken wie „Claudie“, „Maître Favilla“ und einem dramatisierten Roman. Außerdem hat sie mehrere biographische Schriften, die Erzählung „Elle et Lui“, in welcher sie ihr Verhältnis zu Alfred de Musset schildert, und die „Histoire de ma vie“ in elf Bänden geschrieben, welche namentlich für die Jugendgeschichte der Schriftstellerin eine sehr wertvolle Quelle ist. George Sand ist nicht nur die erste Dichterin des Jahrhunderts, sondern auch ein weiblicher Genius, „so vollständig, so bedeutend, daß nie früher in der Weltgeschichte ein Weib sich in dem Besitz einer so reichen schöpferischen Kraft gezeigt hatte.“ Sie hatte Wahrheit, Natur, Geschmack, Geist und alle diese Eigenschaften wußte sie durch eine gewisse Harmonie zu verbinden. Sie wurde in ihrem Leben viel

gefeiert und viel angefeindet; sie selbst hat verschiedenartige Wandelungen durchgemacht, immer ist sie sich aber gleich geblieben in ihrer Begeisterung für das, was sie als wahr erkannte, in ihrer Sehnsucht, den Frauen, ja allen Menschen das heißersehnte Glück zu schaffen, in ihrer natürlichen Empfindung für die Wahrheit. Es ist begreiflich, daß sie in ihrer überquellenden Empfindung oft weit über das Ziel hinausging, welches dem Dichter oder der Frau gesteckt ist; aber alle ihre Verirrungen entsprangen aus einer edlen und reinen Seele. George Sand war ein guter Mensch und ein großer Dichter, der größte, der aus dem Kreise der Frauen der französischen Nation in diesem Jahrhundert hervorgegangen und sicher einer der größten, die auf französischem Boden je erstanden sind.

Eine wirksame Ergänzung zu George Sand bietet der Dichter, welcher seiner geistigen Anlage wie seinem Schaffen nach gleichwohl in entschiedenem Gegensatz zu ihr steht, nämlich Honoré de Balzac (1799—1850). Balzac hatte im Leben viel zu kämpfen. Er war unpraktisch; er versuchte sich in allerlei Spekulationen und machte sich wie ein Galeerensklave an die litterarische Arbeit. Er hatte bereits Dramen und Romane geschrieben, ohne damit durchzudringen und an den Kämpfen der Zeit nahm er keinen Anteil; ihn interessierte nur der Mensch als solcher. Dieser war der Mittelpunkt seiner Studien und seiner Schilderungen. In einer Reihe großer Romane, welche er unter dem Titel „La comédie humaine“ zusammenfaßte, schilderte er das ganze moderne Gesellschaftsleben nach allen Richtungen. Der Plan war zum erstenmal in der Geschichte der Weltlitteratur aufgetaucht, und man muß sagen, daß Balzac diesen Plan mit ebensoviel Kühnheit ersonnen als durchgeführt hat. Nicht ohne Glück hat man ihn den Molière des Romans genannt; die Schilderung von Sitten und Charakteren steht auch für ihn im Vordergrund des Schaffens, und mit erbarmungsloser Satire analysiert er die gesellschaftlichen Verhältnisse in allen ihren Bezügen; mit unerbittlicher Konsequenz entwickelt er seine Charaktere und die Motive ihre Handlungen. Er begnügte sich nicht damit, einen kleinen Ausschnitt des Lebens zu schildern, sondern er wollte das ganze Leben der Zeitgenossen mit allen ihren Fehlern und Tugenden, mit ihren Vorzügen und Lastern, kurz in ihrer vollen Eigenart zur Darstellung bringen. Während George Sand noch ganz in den Fesseln der Romantik lag, war er ein Realist; sie wendet sich von der Gesellschaftsordnung ab, weil sie ihr unvollkommen scheint, er fühlt sich innerhalb dieser Gesellschaft sehr wohl und schildert sie mit innigem Behagen. Das erste Werk, welches von ihm Aufsehen erregte, war charakteristisch genug: „Die Physiologie der Ehe“ (1830). Damit war der Anfang gemacht für jene Analyse der Gesellschaft, deren bedeutendster Vertreter in Frankreich Balzac geworden ist. Die Ehe ist auch für ihn das Schlachtfeld zweier egoistischer Naturen; die Institution, welche in Frankreich schon seit den Tagen der Troubadours die Zielscheibe des Spottes gewesen, fordert auch seinen Spott heraus. Balzac ist rücksichtslos, derb, frisch und wahr wie Molière, er ist ein moderner Mensch und ein entschiedener Pessimist. Er ist zu dieser Weltanschauung durch die

Betrachtung einer jeden Gesellschaftsordnung gelangt: er hat lange mit den Damen gekämpft, bis diese ihn überwanden. Schließlich ist er zu der Überzeugung gekommen, daß nicht die Philosophie und nicht die Vernunft das Weltgetriebe zusammenhalten, sondern der Hunger und die Liebe. Das Geld spielt in seinen Romanen eine sehr wichtige Rolle; obwohl er und seine Helden mit großem Leichtsinn ungeheure Summen verschwenden, bildet das Geld doch den Angelpunkt, um den sich in seinen Romanen vieles, wenn nicht alles dreht. Sein Haß gegen die Geldaristokratie ist ein nicht geringer: er verleiht demselben Ausdruck, wo er nur kann. Seine Betrachtung der Liebe weicht aber von der Art und Weise erheblich ab, mit der man bis dahin in Frankreich die große Passion anzuschauen gewohnt war. Er stellt nicht das junge Mädchen, sondern die Frau zwischen dreißig und vierzig Jahren, also in der Zeit der vollen Reife, dar, die Frau, die bereits ihre erste Jugend, ihre erste Liebe und ihre ersten Enttäuschungen hinter sich hat. „Sie ist schwermütig, sie hat gelitten, sie hat genossen, sie ist unverstanden oder verleumdet, oft enttäuscht und immer erwartend, fähig, die tiefen glühenden Leidenschaften einzuflößen, die in dem Mitleid wurzeln.“ Seine Darstellung ist nicht idealistisch, er sagt selbst einmal zu George Sand: „Sie suchen den Menschen, wie er sein soll, ich nehme ihn, wie er ist. Wir haben alle beide recht, denn beide Wege führen zum gleichen Ziel. Ich selbst bin nicht gewöhnlich und liebe die ungewöhnlichen Naturen; aber die gewöhnlichen Naturen ziehen mich mehr an als Sie. Ich idealisiere sie auch, allein in umgekehrtem Sinne, in der Steigerung ihrer Laster, ihrer Verbrechen.“ In der That, während sich die Sand mehr mit dem Studium männlicher Charaktere beschäftigt, macht Balzac hauptsächlich die Frau zum Gegenstand seiner Analyse. Diese Analyse ist aber treffend und unerbittlich scharf und wahr. Es entgeht ihm keine Falte an der Stirn und auf dem Kleide der Frau, die er schildert, kein Zug ihres Herzens bleibt ihm verborgen, und es ist merkwürdig, daß die Frauen in den Spiegel, den ihnen Balzac vorgehalten, so gern zu schauen liebten. Man erzählt, daß er während seines Lebens zehn- bis zwölftausend Briefe von solchen Frauen erhalten habe, welche ihn bewunderten oder in seinen Darstellungen sich erkannten. Bei Lebzeiten wurde Balzac wohl anerkannt, aber nicht so gefeiert wie nach seinem Tode; dann erst erkannte man in ihm den Herold einer neuen Auffassung des menschlichen Lebens durch die Litteratur. Man begann, sich mit seiner „wissenschaftlichen Methode“ in der Dichtung zu befreunden, in welcher an die Stelle der Phantasie die Analyse, das Studium des Lebens treten sollte.

Er selbst definiert seine Auffassung in der Vorrede zu seinem großen Romancyklus folgendermaßen: „Wenn man die trockenen und widerlichen Register liest, welche die Geschichte genannt werden, so bemerkt man, daß die Schriftsteller in allen Ländern und zu allen Zeiten vergessen haben, uns die Geschichte der Sitten zu liefern; diese Lücke will ich, soweit es in meinen Kräften steht, ausfüllen. Ich will das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft aufstellen, durch das Zusammendrängen der gleichartigen Charaktere Typen geben und mit Geduld und Ausdauer über das Frankenreich des 19. Jahrhunderts das Buch schreiben, das unglücklicher-

weise uns Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien und Indien leider nicht hinterlassen haben." Es ist wohl das höchste Lob, welches man Balzac spenden kann, wenn man behauptet, daß er diese seine Aufgabe mit ebensoviel Objektivität und Gewissenhaftigkeit wie mit einem leidenschaftslosen Wahrheitsdrang,



Honoré de Balzac.

Nach einer Zeichnung, 1815, von K. Chr. Vogel von Vogelstein.

mit einem offenen Blick für die Erscheinungen des Lebens zu erfüllen bestrebt war. Es ist natürlich, daß er vor allem die Gesellschaft von Paris schildert. Dieses Paris kennt er wie wenige andere. Er schildert seine Gesellschaft, seine Männer und Frauen, die Jünglinge, welche unverdorben in diese Welt eintreten,

[illegible] Goethe [illegible] Balzacs [illegible]: „La peau de chagrin“ [illegible] dieses Produkt [illegible] der Nation [illegible] Temperamente, [illegible] wiederherstellen, insofern es möglich wäre.“ [illegible] Romane und Novellen, welche zusammen über 120 Bände bilden, schrieb Balzac während seines arbeitsamen Lebens, mit [illegible] Dramen, von denen das bekannteste „Mercadet“ das Börsen- und Spekulantentum seiner Zeit [illegible] geißelte. Wie in seinem großen Cyklus der Romane, so legte er in seinen „Contes drolatiques“ seine Novellen zusammen, die in einem gewissen Gegensatz zu der philosophischen Analyse seiner wissenschaftlichen Romanexperimente stehen. Sie sind voll unerschöpflicher Laune, drollig, heiter, keck und voll Humor. Die Mängel der Form, welche in den Romanen von Balzac stören, treten hier weniger erkennbar hervor; aber sein Stil ist gesperrt, unsicher und wohl auch inkorrekt. Alle Fehler treten jedoch zurück vor der Wahrhaftigkeit, mit der er seine Aufgabe erfaßt hat. Er hat die moderne Kunstform des Romans geschaffen. Mit einem scharfen Blick hat er das Innerste des Menschenherzens und der gesellschaftlichen Verhältnisse ergründet und psychologische Studien von hohem Wert und unvergänglicher Bedeutung geschaffen. Was ihm fehlte, das hat ein neuerer Kritiker scharfsinnig herausgefunden, es ist etwas, wofür die Franzosen keinen Ausdruck haben, wohl aber die Deutschen: „Es fehlt ihm an ruhiger Bildung oder, genauer gesagt, an der Ruhe, welche die Bildung bedingt.“ Dafür aber besaß er etwas anderes, was wichtiger ist, nämlich ein Genie, welches in die Tiefe der menschlichen Dinge ging, dieselbe zu erfassen und darzustellen wußte.

Um Balzac gruppieren sich die Schriftsteller auf dem Gebiete des Romans, welche das soziale Leben nach allen seinen Verzweigungen sich zu ihrem Stoff wählten, und auf diese Weise die Lösung des großen Lebensrätsels zu geben versuchten. Ihm zur Seite steht besonders Henri Beyle, von dem bereits die Rede gewesen. Das psychologische Studium der Menschenseele erscheint auch ihm als die Hauptaufgabe des Schriftstellers; er liebt den Krieg und die Frauen; beide schildert er mit großer Energie und Wahrhaftigkeit. Seine Romane „Armance“, „Le rouge et le noire“ und „La Chartreuse de Parme“ bilden neben seinen kunstgeschichtlichen Werken und moralphilosophischen Plaudereien die wichtigsten Schöpfungen dieses Dichters, der an geistigem Inhalt Balzac übertraf, an poetischer Gestaltungskraft aber weit hinter ihm zurückstand. Im Grunde genommen ist er aber immer ein Romantiker geblieben. Andere Dichter wie Charles de Bernard und Jules Sandeau, der litterarische Taufpate von

Zu dem Faksimile auf Seite 578: Balzac teilt mit, daß ihm sehr viel daran gelegen sei, daß L. in dem Lustspiel „Mercadet“ die Rolle spiele, welche er ihm seit zwei Jahren reserviert habe, er könne aber nicht mehr länger als noch zwei Monate warten und werde nach dieser Zeit andere Disposition über diese Rolle treffen; Transskription des P. S: Hugo m'a dit ce qui s'est passé à propos de Ruy-Blas, mais si vous êtes engagé pour longtemps à la Porte-Saint-Martin, je comprends que je ne dois pas faire un obstacle à cause du théâtre, et alors je prendrais pour base le traité fait avec Harel pour Vautrin ....

George Sand, pflegten besonders den feinern Sitten- und Gesellschaftsroman, dessen Schauplatz natürlich wiederum ausschließlich Paris war. Auch sie suchten

Faksimile aus einem Briefe von Honoré de Balzac an den Schauspieler Frédéric Lemaître; datiert Paris, 1. Februar 1842. Sammlung Alfr. Bovet, Paris. (Transskription auf Seite 572.)

vor allem durch die Schilderung der Frauen Erfolg zu erlangen; sie gingen in den Fußstapfen des großen Meisters, aber ohne diesen erreichen zu können, während andere wie Ludovic Vitet in der Geschichte Frankreichs Stoffe für

den historischen Roman suchten und durch die Vergangenheit der Gegenwart einen Spiegel vorzuhalten sich bemühten, und wieder andere im Gegensatz zu der Stadt das Leben der Provinz in seiner Einfachheit gegenüber dem Raffinement der Pariser Gesellschaft zu schildern unternahmen. Unter den letzteren zeichnet sich August Brizeux mit seinen Idyllen und liebenswürdigen Schilderungen des Landes aus. Vitet hat übrigens auch auf dem Gebiete des Dramas die einzigen nennenswerten Versuche während der Periode der Romantik gemacht: in seinen „historischen Szenen“, die er später unter dem Titel „La ligue“ sammelte, stellte er merkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte Frankreichs in dramatischer Form zusammen.

Der Roman suchte aber nicht bloß das Leben der großen Gesellschaft in der Gegenwart wie in der Vergangenheit, nicht bloß die Künstler in ihren Ateliers und die schönen Frauen in ihren Boudoirs auf, sondern er ging auch in das Dorf zu den Arbeitern, zu den Studenten in das Quartier latin, um ihre Herzens- und Lebensgeschichten in künstlerische Form zu bringen. Die Leiden und Freuden dieses Lebens hat mit großer Sachkenntnis Henry Murger (1822--1861) geschildert. Seine Szenen aus dem Zigeunertum, „Scènes de la vie de Bohême“, sind voll Humor, Phantasie und Liebenswürdigkeit. Seine Stoffe erfaßt er mit kühnem Realismus, er selbst aber ist Idealist und sieht trotz alles Elends die Welt beständig mit heiterm Auge an.

Eine Reihe anderer kleiner Talente übergehen wir, um einige der charakteristischsten Erscheinungen, welche aus dem Zeitalter der Romantik in das des Realismus hineinragen, noch vorführen zu können. Ein Führer und Vorkämpfer der litterarischen Bewegung war Charles Augustin Sainte-Beuve (1804—1869). Er trat zunächst als Dichter unter dem Namen Joseph Delorme mit romantischen Liedern auf, deren kecker Enthusiasmus allgemeine Teilnahme erregte. Aber seine Stärke lag wesentlich in der psychologischen Auffassung gegebener Verhältnisse; so erregten seine poetischen Erzählungen und vor allem sein Roman „Volupté“, obwohl nur wenig Handlung darin ist, durch die psychologische Analyse der Verhältnisse noch größeres Interesse. Die eigentliche Bedeutung Sainte-Beuves aber ist eine kritische. Er verteidigte die romantische Schule mit Geist und Geschmack; bis zu seinem Tode begleitete er die französische Litteratur mit seinen kritischen Betrachtungen. Seine litterarische Begabung hielt sich stets auf gleicher Höhe; er war ein feiner Beobachter, ein klarer Beurteiler, ein scharfer Denker. Seine litterarhistorischen und kritischen Werke gehören zu dem Bedeutendsten, was in diesem Jahrhundert auf dem Gebiete der Kritik geleistet worden ist. Wie Sainte-Beuve ist auch sein Nachfolger in der Akademie, Jules Janin (1804—1867) von der Dichtung zur Kritik übergegangen. Unter dem Einfluß Walter Scotts, den er dem Homer gleichstellte, schrieb er in seiner romantischen Frühzeit die „Contes phantastiques“ und eine Reihe anderer abenteuerlicher Erzählungen, in welchen ein beständiges Schwanken zwischen fremden Vorbildern und der realistischen Richtung der französischen Litteratur herrscht, während Janin im Grunde seines Herzens eigentlich immer ein Romantiker geblieben ist. Ebenso schwankend blieben auch seine kritischen Anschauungen, durch welche er vierzig Jahre lang den Geschmack des Pariser

Durchschnittspublikums in Bezug auf Litteratur und Theaterwesen beherrschte. Ein festes Prinzip hat er niemals befolgt. Im Gegensatz zu Sainte-Beuve stand ihm die Sache selbst weit hinter der Form zurück; hauptsächlich war es ihm darum zu thun, seinen Geist und Witz leuchten zu lassen. Er war der Begründer des souveränen Feuilletons, in welchem eine Fülle von Geist in kleiner Münze ausgegeben wurde; die Bedürfnisse dieses Feuilletons, welches für den Tag geschrieben und mit dem Tage wieder verweht wurde, lockten allmählich auch größere poetische Kräfte an. Die Gesellschaft als solche hatte ihren Reiz verloren; die Salons waren geschlossen oder öffneten sich nur politischer Unterhaltung. So mußten sich die Dichter notwendig an die große Masse des Volkes wenden, und um den Bedürfnissen dieser Masse entgegenzukommen, bedurfte es stärkerer Reizmittel, als die Poeten des Salons und der Romantik gebraucht hatten. Es handelte sich nicht mehr um Belehrung und Erregung, sondern um Spannung und Aufregung der Phantasie; die Poesie trat vor der Pikanterie zurück; alle Autorität und Tradition war durchbrochen, frei und fessellos konnte der Romanschriftsteller seine Stoffe wählen, und er brauchte vor keinem Verbrechen, vor keinem Laster zurückzuschrecken; je wüster und abenteuerlicher das Leben des Helden sich gestaltete, das er seinen Lesern vorzuführen unternahm, desto sicherer konnte er auf die wachsende Teilnahme seines Publikums zählen. Der litterarische Erfolg seines Romans machte ihm geringere Sorge als der materielle; es lag ihm weniger an der Achtung der Kritik als an dem Interesse des Publikums, dessen Spannung und Aufregung seine einzige Sorge bildete. Die Poesie artete zum Industrialismus aus, und die Hauptträger dieser industriellen Richtung gingen seltsamerweise alle aus dem romantischen Geschlecht von 1830 hervor. Da ist zunächst Alexander Dumas der Ältere (1803—1870), ein Dichter von unerschöpflicher Phantasie und reicher Begabung, der, angeregt von den historischen Szenen Ludovic Vitets, in romantischen Dramen aus der Geschichte, wie „Christine von Schweden“, „Heinrich III.“



Alexander Dumas der Ältere. Nach Photographie.

den historischen Roman suchten und durch die Vergangenheit der G
einen Spiegel vorzuhalten sich bemühten, und wieder andere im Ge
der Stadt das Leben der Provinz in seiner Einfachheit gegenüber de
ment der Pariser Gesellschaft zu schildern unternahmen. Unter d
zeichnet sich August Brizeux mit seinen Idyllen und liebenswürdig
ungen des Landes aus. Vitet hat übrigens auch auf dem Gebiete
die einzigen nennenswerten Versuche während der Periode der Rom
in seinen „historischen Szenen“, die er später unter dem Titel
sammelte, stellte er merkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte
dramatischer Form zusammen.

Der Roman suchte aber nicht bloß das Leben der großen
der Gegenwart wie in der Vergangenheit, nicht bloß die Kü
Ateliers und die schönen Frauen in ihren Boudoirs auf, sonde
in das Dorf zu den Arbeitern, zu den Studenten in das Qua
ihre Herzens- und Lebensgeschichten in künstlerische Form zu
Leiden und Freuden dieses Lebens hat mit großer Sachkenntnis
(1822--1861) geschildert. Seine Szenen aus dem Zigeunertum
la vie de Bohême“, sind voll Humor, Phantasie und Liebensw
Stoffe erfaßt er mit kühnem Realismus, er selbst aber ist
trotz alles Elends die Welt beständig mit heiterm Auge an.

Eine Reihe anderer kleiner Talente übergehen wir, um
teristischsten Erscheinungen, welche aus dem Zeitalter der Ro
Realismus hineinragen, noch vorführen zu können. Ein Führer
der litterarischen Bewegung war Charles Augustin Sainte-
1869). Er trat zunächst als Dichter unter dem Namen Josep
romantischen Liedern auf, deren kecker Enthusiasmus allgemeine
Aber seine Stärke lag wesentlich in der psychologischen Au
Verhältnisse; so erregten seine poetischen Erzählungen und vor
„Volupté“, obwohl nur wenig Handlung darin ist, durc
Analyse der Verhältnisse noch größeres Interesse. Die eig
Sainte-Beuves aber ist eine kritische. Er verteidigte die
mit Geist und Geschmack; bis zu seinem Tode begleitete
Litteratur mit seinen kritischen Betrachtungen. Seine litterari
sich stets auf gleicher Höhe; er war ein feiner Beobachter, ei
ein scharfer Denker. Seine litterarhistorischen und kritischen
dem Bedeutendsten, was in diesem Jahrhundert auf dem Geb
leistet worden ist. Wie Sainte-Beuve ist auch sein Nachfolger
Jules Janin (1804—1867) von der Dichtung zur Wi
Unter dem Einfluß Walter Scotts, den er
in seiner romantischen Frühzeit die „Conte
anderer abenteuerlicher Erzählungen, in
zwischen fremden Vorbildern und der
Litteratur herrscht, während Janin im
ein Romantiker geblieben ist. Ebenso
Anschauungen, durch welche er vie

Ein feines ...
stand ihm die ...
ihm darum zu ...
Begründer des ...
kleiner Münze ...
für den Tag ...
mählich aus ...
Herz, ...
Unterhaltung ...
Volkes ...
um der ...
dieser ...

..., die ihn ewig ver-
...ort er der neuen Rich-



... abonde
...ceds de feu
...trine profonde
...ciel, l'air de dieu.

...nt de Bohême
... nuits et mes jours
...ur l'Aube au teint blême
... masque de velours

...f d'or de son âme
...on duc et son vainqueur
... avec un corps de femme
...ux rever sur mon coeur

...vie est brillante et facile
... quelques envieux
... toujours trouvé un asile
... n'offense pas mes yeux

...neophile Gautier

...en Théophile Gautier. Transskription Seite 578.
...lfr. Bovet, Paris.

Betrachtung eben jener Gesellschaftsordnung gelangt; er hat lange mit dem Dämon gekämpft, bis dieser ihn überwältigt. Schließlich ist er zu der Überzeugung gekommen, daß nicht die Philosophie und nicht die Romantik das Weltgetriebe zusammenhalten, sondern der Hunger und die Liebe. Das Geld spielt in seinen Romanen eine sehr wichtige Rolle; obwohl er und seine Helden mit großem Leichtsinn ungeheure Summen verschwenden, bildet das Geld doch den Angelpunkt, um den sich in seinen Romanen vieles, wenn nicht alles dreht. Sein Haß gegen die Geldaristokratie ist ein nicht geringer; er verleiht demselben Ausdruck, wo er nur kann. Seine Betrachtung der Liebe weicht aber von der Art und Weise erheblich ab, mit der man bis dahin in Frankreich die große Passion anzuschauen gewohnt war. Er stellt nicht das junge Mädchen, sondern die Frau zwischen dreißig und vierzig Jahren, also in der Zeit der vollen Reife, dar, die Frau, die bereits ihre erste Jugend, ihre erste Liebe und ihre ersten Enttäuschungen hinter sich hat. „Sie ist schwermütig, sie hat gelitten, sie hat genossen, sie ist unverstanden oder vereinsamt, oft enttäuscht und immer erwartend, fähig, die tiefen glühenden Leidenschaften einzuflößen, die in dem Mitleid wurzeln." Seine Darstellung ist nicht idealistisch, er sagt selbst einmal zu George Sand: „Sie suchen den Menschen, wie er sein soll, ich nehme ihn, wie er ist. Wir haben alle beide recht, denn beide Wege führen zum gleichen Ziel. Ich selbst bin nicht gewöhnlich und liebe die ungewöhnlichen Naturen; aber die gewöhnlichen Naturen ziehen mich mehr an als Sie. Ich idealisiere sie auch, allein in umgekehrtem Sinne, in der Steigerung ihrer Laster, ihrer Verbrechen." In der That, während sich die Sand mehr mit dem Studium männlicher Charaktere beschäftigt, macht Balzac hauptsächlich die Frau zum Gegenstand seiner Analyse. Diese Analyse ist aber treffend und unerbittlich scharf und wahr. Es entgeht ihm keine Falte an der Stirn und auf dem Kleide der Frau, die er schildert, kein Zug ihres Herzens bleibt ihm verborgen, und es ist merkwürdig, daß die Frauen in den Spiegel, den ihnen Balzac vorgehalten, so gern zu schauen liebten. Man erzählt, daß er während seines Lebens zehn- bis zwölftausend Briefe von solchen Frauen erhalten habe, welche ihn bewunderten oder in seinen Darstellungen sich erkannten. Bei Lebzeiten wurde Balzac wohl anerkannt, aber nicht so gefeiert wie nach seinem Tode; dann erst erkannte man in ihm den Herold einer neuen Auffassung des menschlichen Lebens durch die Litteratur. Man begann, sich mit seiner „wissenschaftlichen Methode" in der Dichtung zu befreunden, in welcher an die Stelle der Phantasie die Analyse, das Studium des Lebens treten sollte.

Er selbst definiert seine Auffassung in der Vorrede zu seinem großen Romancyklus folgendermaßen: „Wenn man die trockenen und widerlichen Register liest, welche die Geschichte genannt werden, so bemerkt man, daß die Schriftsteller in allen Ländern und zu allen Zeiten vergessen haben, uns die Geschichte der Sitten zu liefern; diese Lücke will ich, soweit es in meinen Kräften steht, ausfüllen. Ich will das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft aufstellen, durch das Zusammendrängen der gleichartigen Charaktere Typen geben und mit Geduld und Ausdauer über das Frankenreich des 19. Jahrhunderts das Buch schreiben, das unglücklicher-

weise uns Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien und Indien leider nicht hinterlassen haben.“ Es ist wohl das höchste Lob, welches man Balzac spenden kann, wenn man behauptet, daß er diese seine Aufgabe mit ebensoviel Objektivität und Gewissenhaftigkeit wie mit einem leidenschaftslosen Wahrheitsdrang,



Honoré de Balzac.

Nach einer Zeichnung, 1815, von K. Chr. Vogel von Vogelstein.

mit einem offenen Blick für die Erscheinungen des Lebens zu erfüllen bestrebt war. Es ist natürlich, daß er vor allem die Gesellschaft von Paris schildert. Dieses Paris kennt er wie wenige andere. Er schildert seine Gesellschaft, seine Männer und Frauen, die Jünglinge, welche unverdorben in diese Welt eintreten,

die Kunst und Litteratur in der Seinestadt wie keiner vor ihm, und Goethe, dessen letzte Lektüre der erste erfolgreiche Roman Balzacs war: „La peau de chagrin“ hat mit seinem Scharfblick es richtig herauserkannt, „daß dieses Produkt eines vorzüglichen Geistes auf ein nicht zu heilendes Grundverderben der Nation hindeute, welches immer tiefer um sich greifen würde, wenn nicht die Departements, welche jetzt lesen und schreiben können, sie dereinst wiederherstellen, insofern es möglich wäre.“ Neunzig Romane und Novellen, welche zusammen über 120 Bände bilden, schrieb Balzac während seines arbeitreichen Lebens, und außerdem sechs Dramen, von welchen das bedeutendste „Mercadet“ das Börsen- und Spekulantentum seiner Zeit schonungslos geißelte. Wie in seinem großen Cyklus die Romane, so faßte er in seinen „Contes drolatiques“ seine Novellen zusammen, die in einem gewissen Gegensatz zu der philosophischen Analyse seiner wissenschaftlichen Romanexperimente stehen. Sie sind voll unerschöpflicher Laune, drollig, sinnlich, keck und voll Anmut. Die Mängel der Form, welche in den Romanen von Balzac stören, treten hier weniger erkennbar hervor; aber sein Stil ist geziert, unsicher und wohl auch inkorrekt. Alle Fehler treten jedoch zurück vor der Wahrhaftigkeit, mit der er seine Aufgabe erfaßt hat. Er hat die moderne Kunstform des Romans geschaffen. Mit einem scharfen Blick hat er das Innerste des Menschenherzens und der gesellschaftlichen Verhältnisse ergründet und psychologische Studien von hohem Wert und unvergänglicher Bedeutung geschaffen. Was ihm fehlte, das hat ein neuerer Kritiker scharfsinnig herausgefunden, es ist etwas, wofür die Franzosen keinen Ausdruck haben, wohl aber die Deutschen: „Es fehlt ihm an ruhiger Bildung oder, genauer gesagt, an der Ruhe, welche die Bildung bedingt.“ Dafür aber besaß er etwas anderes, was wichtiger ist, nämlich ein Genie, welches in die Tiefe der menschlichen Dinge ging, dieselbe zu erfassen und darzustellen wußte.

Um Balzac gruppieren sich die Schriftsteller auf dem Gebiete des Romans, welche das soziale Leben nach allen seinen Verzweigungen sich zu ihrem Stoff wählten, und auf diese Weise die Lösung des großen Lebensrätsels zu geben versuchten. Ihm zur Seite steht besonders Henri Beyle, von dem bereits die Rede gewesen. Das psychologische Studium der Menschenseele erscheint auch ihm als die Hauptaufgabe des Schriftstellers; er liebt den Krieg und die Frauen; beide schildert er mit großer Energie und Wahrhaftigkeit. Seine Romane „Armance“, „Le rouge et le noire“ und „La Chartreuse de Parme“ bilden neben seinen kunstgeschichtlichen Werken und moralphilosophischen Plaudereien die wichtigsten Schöpfungen dieses Dichters, der an geistigem Inhalt Balzac übertraf, an poetischer Gestaltungskraft aber weit hinter ihm zurückstand. Im Grunde genommen ist er aber immer ein Romantiker geblieben. Andere Dichter wie Charles de Bernard und Jules Sandeau, der litterarische Taufpate von

Zu dem Faksimile auf Seite 573: Balzac teilt mit, daß ihm sehr viel daran gelegen sei, daß L. in dem Lustspiel „Mercadet“ die Rolle spiele, welche er ihm seit zwei Jahren reserviert habe, er könne aber nicht mehr länger als noch zwei Monate warten und werde nach dieser Zeit andere Disposition über diese Rolle treffen; Transskription des P. S: Hugo m'a dit ce qui s'est passé à propos de Ruy-Blas, mais si vous êtes engagé pour longtemps à la Porte-Saint-Martin, je comprends que je ne dois pas faire un obstacle à cause du théâtre, et alors je prendrais pour base le traité fait avec Harel pour Vautrin ....

George Sand, pflegten besonders den feinern Sitten- und Gesellschaftsroman, dessen Schauplatz natürlich wiederum ausschließlich Paris war. Auch sie suchten

Faksimile aus einem Briefe von Honoré de Balzac an den Schauspieler Frédéric Lemaître; datiert Paris, 1. Februar 1842. Sammlung Alfr. Bovet, Paris. (Transskription auf Seite 572.)

vor allem durch die Schilderung der Frauen Erfolg zu erlangen; sie gingen in den Fußstapfen des großen Meisters, aber ohne diesen erreichen zu können, während andere wie Ludovic Vitet in der Geschichte Frankreichs Stoffe für

den historischen Roman suchten und durch die Vergangenheit der Gegenwart einen Spiegel vorzuhalten sich bemühten, und wieder andere im Gegensatz zu der Stadt das Leben der Provinz in seiner Einfachheit gegenüber dem Raffinement der Pariser Gesellschaft zu schildern unternahmen. Unter den letzteren zeichnet sich August Brizeux mit seinen Idyllen und liebenswürdigen Schilderungen des Landes aus. Vitet hat übrigens auch auf dem Gebiete des Dramas die einzigen nennenswerten Versuche während der Periode der Romantik gemacht: in seinen „historischen Szenen", die er später unter dem Titel „La ligue" sammelte, stellte er merkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte Frankreichs in dramatischer Form zusammen.

Der Roman suchte aber nicht bloß das Leben der großen Gesellschaft in der Gegenwart wie in der Vergangenheit, nicht bloß die Künstler in ihren Ateliers und die schönen Frauen in ihren Boudoirs auf, sondern er ging auch in das Dorf zu den Arbeitern, zu den Studenten in das Quartier latin, um ihre Herzens- und Lebensgeschichten in künstlerische Form zu bringen. Die Leiden und Freuden dieses Lebens hat mit großer Sachkenntnis Henry Murger (1822—1861) geschildert. Seine Szenen aus dem Zigeunertum, „Scènes de la vie de Bohême", sind voll Humor, Phantasie und Liebenswürdigkeit. Seine Stoffe erfaßt er mit kühnem Realismus, er selbst aber ist Idealist und sieht trotz alles Elends die Welt beständig mit heiterm Auge an.

Eine Reihe anderer kleiner Talente übergehen wir, um einige der charakteristischsten Erscheinungen, welche aus dem Zeitalter der Romantik in das des Realismus hineinragen, noch vorführen zu können. Ein Führer und Vorkämpfer der litterarischen Bewegung war Charles Augustin Sainte-Beuve (1804—1869). Er trat zunächst als Dichter unter dem Namen Joseph Delorme mit romantischen Liedern auf, deren kecker Enthusiasmus allgemeine Teilnahme erregte. Aber seine Stärke lag wesentlich in der psychologischen Auffassung gegebener Verhältnisse; so erregten seine poetischen Erzählungen und vor allem sein Roman „Volupté", obwohl nur wenig Handlung darin ist, durch die psychologische Analyse der Verhältnisse noch größeres Interesse. Die eigentliche Bedeutung Sainte-Beuves aber ist eine kritische. Er verteidigte die romantische Schule mit Geist und Geschmack; bis zu seinem Tode begleitete er die französische Litteratur mit seinen kritischen Betrachtungen. Seine litterarische Begabung hielt sich stets auf gleicher Höhe; er war ein feiner Beobachter, ein klarer Beurteiler, ein scharfer Denker. Seine litterarhistorischen und kritischen Werke gehören zu dem Bedeutendsten, was in diesem Jahrhundert auf dem Gebiete der Kritik geleistet worden ist. Wie Sainte-Beuve ist auch sein Nachfolger in der Akademie, Jules Janin (1804—1867) von der Dichtung zur Kritik übergegangen. Unter dem Einfluß Walter Scotts, den er dem Homer gleichstellte, schrieb er in seiner romantischen Frühzeit die „Contes phantastiques" und eine Reihe anderer abenteuerlicher Erzählungen, in welchen ein beständiges Schwanken zwischen fremden Vorbildern und der realistischen Richtung der französischen Litteratur herrscht, während Janin im Grunde seines Herzens eigentlich immer ein Romantiker geblieben ist. Ebenso schwankend blieben auch seine kritischen Anschauungen, durch welche er vierzig Jahre lang den Geschmack des Pariser

Durchschnittspublikums in Bezug auf Litteratur und Theaterwesen beherrschte. Ein festes Prinzip hat er niemals befolgt. Im Gegensatz zu Sainte-Beuve stand ihm die Sache selbst weit hinter der Form zurück; hauptsächlich war es ihm darum zu thun, seinen Geist und Witz leuchten zu lassen. Er war der Begründer des souveränen Feuilletons, in welchem eine Fülle von Geist in kleiner Münze ausgegeben wurde; die Bedürfnisse dieses Feuilletons, welches für den Tag geschrieben und mit dem Tage wieder verweht wurde, lockten allmählich auch größere poetische Kräfte an. Die Gesellschaft als solche hatte ihren Reiz verloren; die Salons waren geschlossen oder öffneten sich nur politischer Unterhaltung. So mußten sich die Dichter notwendig an die große Masse des Volkes wenden, und um den Bedürfnissen dieser Masse entgegenzukommen, bedurfte es stärkerer Reizmittel, als die Poeten des Salons und der Romantik gebraucht hatten. Es handelte sich nicht mehr um Belehrung und Erregung, sondern um Spannung und Aufregung der Phantasie; die Poesie trat vor der Pikanterie zurück; alle Autorität und Tradition war durchbrochen, frei und fessellos konnte der Romanschriftsteller seine Stoffe wählen, und er brauchte vor keinem Verbrechen, vor keinem Laster zurückzuschrecken; je wüster und abenteuerlicher das Leben des Helden sich gestaltete, das er seinen Lesern vorzuführen unternahm, desto sicherer konnte er auf die wachsende Teilnahme seines Publikums zählen. Der litterarische Erfolg seines Romans machte ihm geringere Sorge als der materielle; es lag ihm weniger an der Achtung der Kritik als an dem Interesse des Publikums, dessen Spannung und Aufregung seine einzige Sorge bildete. Die Poesie artete zum Industrialismus aus, und die Hauptträger dieser industriellen Richtung gingen seltsamerweise alle aus dem romantischen Geschlecht von 1830 hervor. Da ist zunächst Alexander Dumas der Ältere (1803—1870), ein Dichter von unerschöpflicher Phantasie und reicher Begabung, der, angeregt von den historischen Szenen Ludovic Vitets, in romantischen Dramen aus der Geschichte, wie „Christine von Schweden“, „Heinrich III.“



Alexander Dumas der Ältere. Nach Photographie.

„Karl VI.“, „Napoleon“ u. a. seine große Empfindungskraft in Stoffen bethätigte, welche ihren romantischen Ursprung unmöglich verleugnen konnten. Später wendete er sich fast ganz dem Roman zu, aber inzwischen schrieb er beständig Dramen, Lustspiele, Reiseskizzen, historische Werke und Feuilletons ohne Zahl; man schätzt seine Werke auf mehr als 500 Bände. Es war natürlich, daß Dumas trotz seiner unerschöpflichen Phantasie eine solche Fülle von Arbeit nicht allein bewältigen konnte; er wählte sich Mitarbeiter, die ihm sozusagen den Rohstoff für seine Schöpfungen liefern mußten. Wohl waren unter diesen auch dichterische Talente, aber sicher war keines derselben so bedeutend, daß man von ihm behaupten könnte, es wäre durch die gemeinsame Arbeit mit Dumas in seiner Eigenart unterdrückt worden, vielmehr muß man annehmen, daß die überquellende Phantasie dieses Dichters auch auf seine jungen Mitarbeiter belebend und befruchtend eingewirkt habe. Die Hast, mit der er schrieb, schloß von vornherein jede poetische Abrundung und seelische Vertiefung seiner Stoffe aus; es war ihm nur darum zu thun, eine Fülle von Abenteuern in mehr oder minder frappanten Situationen zu verwerten und seine Leser in einer beständigen Erregung zu erhalten. Diese Stoffe wählte er sich entweder aus der französischen Geschichte oder aus der modernen Gesellschaft; er entwarf fast gleichzeitig die Pläne zu mehreren Romanen und fast wöchentlich erschien von ihm ein Band im Druck. Nicht poetischer Drang trieb ihn zum Schaffen, sondern der Trieb nach Gelderwerb, und doch war er ein Dichter, der bei energischer Zusammenfassung seiner ungewöhnlichen Anlagen sicher Großes, ja vielleicht Unsterbliches hätte schaffen können. Einzelne seiner Romane wie „Die drei Musketiere“ (Les trois mousquetaires) und „Der Graf von Monte-Christo“ (Le comte de Monte-Christo) wurden seinerzeit von der gesamten europäischen Lesewelt mit wahrem Heißhunger verschlungen. Die Ungeheuerlichkeit der Erfindung in diesen Romanen wetteifert mit der Abenteuerlichkeit der Ausführung; kein Wunder erscheint dem Dichter unmöglich, keine Lüge zu unwahrscheinlich, kein Abenteuer zu verwegen. Alle Erfindungen der mittelalterlichen Ritterbücher werden von ihm in den Schatten gestellt, und doch zeigen sich überall, in der Erfindung der Handlung, in der Auffassung einzelner charakteristischer Figuren und in der Lebhaftigkeit des Dialogs Spuren eines großen dichterischen Talents.

Eine viel geringere Begabung als Alexander Dumas hatte sein Konkurrent Eugène Sue (1804—1859), der fast ausschließlich Romanschriftsteller war und durch seine abenteuerlich erfundenen, effektvollen, grellen und phantastischen Romane, welche die abnormen Auswüchse der französischen Gesellschaft schilderten, lange Zeit einer der populärsten Romanschriftsteller Europas gewesen ist. Er galt als der Vertreter des sozialen Tendenzromans, aber die Tendenz scheint doch nur das Aushängeschild, und der Nervenreiz der einzige Zweck gewesen zu sein. Seine berühmtesten Schöpfungen sind die großen Sensationsromane: „Die Geheimnisse von Paris“ (Les mystères de Paris), „Der ewige Jude“ (Le juif errant), „Die sieben Todsünden“ (Les sept péchés capitaux) und „Die Geheimnisse des Volkes“ (Les mystères du peuple). Die Verbrecherromantik des modernen Babel gelangte hier in spannenden und vortrefflichen Beschreibungen zu einer wahrhaft glänzenden Darstellung. Während

in den beiden ersten Werken die rohe Mache und die Spekulation auf den Nervenkitzel in aufdringlichster Weise hervortritt, zeigt sich in den späteren eine soziale Tendenz, welche auch höheren Ansprüchen gerecht zu werden vermochte. Diese Tendenz richtete sich gegen das Christentum, gegen die sozialen Auswüchse der Zeit, gegen die Aristokratie des Besitzes und tritt mit Entschiedenheit für die Rechte des Volkes ein. Die Arbeit ist aber dieselbe wie bei den früheren Romanen: immer und überall ist es die Sensation, welche er sucht, und das Wilde und Abenteuerliche, das er mit Vorliebe behandelt. „Die Ereignisse jagen sich Schlag auf Schlag mit erschreckender Hast, unruhig, springend, wunderlich, oft gar nicht oder doch schwer erklärlich, fast immer mit einem Schleier des Ungewöhnlichen oder des Unheimlichen umgeben. Der Leser wird gehetzt; keine Pause, keine Ruhe; wie ein scheues Pferd jagt die wilde Phantasie weiter, Szenerien, Personen, Situationen, Charakterwandelungen häufend und verwickelnd. Der Leser wird ohne Gnade durch eine unabsehbare Reihe von Greuelszenen hindurchgehetzt, von welchen eine gräßlicher ist als die andere."

Und diese Charakteristik gilt auch für alle Nachahmer Dumas' und Sues auf dem Gebiete der tendenziösen Belletristik. Zu den beiden Hauptvertretern dieser Richtung tritt noch ein anderer Schriftsteller hinzu, der zwar stets im Gegensatz zur Romantik gestanden, der aber durch die Art seines Schaffens in die Reihe jener Schriftsteller tritt, nämlich Eugène Scribe (1791—1861). Man kann wohl sagen, daß er fast ein halbes Jahrhundert die französische Bühne beherrscht hat; er war der Meister des französischen Konversationsstücks; seine Lustspiele „Ein Glas Wasser" (Le verre d'eau), „Die Geldheirat" (Le mariage d'argent), „Eine Kette" (Une chaîne), seine Dramen „Der Damenkrieg" (Bataille de dames), „Die Erzählungen der Königin von Navarra" (Les contes de la reine de Navarre), „Feenhände" (Les doigts de fées), „Adrienne Lecouvreur", ferner seine kleinen Vaudevilles und endlich seine Operntexte sind Erzeugnisse einer großen schöpferischen Kraft, welche, nicht skrupulös in der Wahl ihrer Motive, noch weniger sorgsam in der Art der Ausführung, dennoch durch ihre liebenswürdige, geistreiche und lebendige Darstellung, vor allem aber durch die in denselben zu Tage tretende Lebensanschauung, welche die der Pariser Boulevards war, und nicht zum wenigsten durch die geschickte Technik, welche Scribe wie kein anderer beherrschte, allgemeines Interesse erregten. Das Geheimnis seiner Erfolge bestand darin, daß er die Stimmungen des Publikums getreu wiederzugeben verstand; eine leicht faßliche Handlung, eine spannende Intrigue, pikante, schnell auftauchende und rasch verschwindende Situationen — das waren die Kunstgriffe seiner Technik, welche allerdings später zur öden Routine ausartete. Diese Sicherheit seiner Technik kam besonders den Dichtungen zu gute, welche moderne Komponisten ihren Opern zu Grunde legten. Bei solchen Dichtungen hatte Scribe allerdings viele Mitarbeiter, man schätzte deren Zahl auf nahezu fünfzig. Der Romantik wie allen höheren Gesichtspunkten stand Scribe fremd gegenüber: er hatte weder Verständnis noch Interesse für Neuerungen auf dem Gebiete der Litteratur. Die Erfolge aber, die der Schriftsteller erreichte, bestimmten auch andere Romantiker, von ihren einseitigen Anschauungen und Tendenzen zu jener Art des Schaffens in der Komödie wie

im Roman überzugehen, welcher nun einmal im modernen Frankreich der Erfolg gesichert schien.

Den romantischen Geist in der Komödie hielten nur noch einige fest, die unbeirrt von dem Leben und Treiben des Tages ihre Stoffe nach den Vorbildern der großen Romantiker bearbeiteten. Unter diesen nehmen Prosper Mérimée, Théophile Gautier und Edgar Quinet eine ansehnliche Stellung ein. Mérimée (1803—1870) steht nach der Formvollendung und dem Gedankenreichtum seiner Schriften unter den ersten französischen Schriftstellern des Jahrhunderts. Schon im Jahre 1825 gab er eine Sammlung von Dramen heraus, in welchen er den Sinn der Franzosen für das Naturwüchsige und Ursprüngliche zu einer Mystifikation ausbeutete. Diese Sammlung führte den Titel „La Guzla“ und enthielt „Illyrische Poesien“, die angeblich in Dalmatien, Bosnien und anderen Ländern gesammelt worden sind. Unter der Maske dieses lyrischen Dichters trat aber Prosper Mérimée auf, der als echter Romantiker für das Gespensterhafte seiner Darstellungen sich ferne slavische Länder aussuchte. Eine fernere Mystifikation versuchte Mérimée in dem „Théâtre de Clara Gazul“, einer Sammlung von Dramen nach dem Muster Calderons, die er aus dem Spanischen übersetzt zu haben vorgab; dann schrieb er einen historischen Roman: „Chronique du règne de Charles IX.“, welcher eine Nachahmung Walter Scotts war. Als Romanschriftsteller ist Mérimée ein Schüler Beyles, und zwar ein solcher, der den Meister durch die Genialität seiner Empfindung und die Kraft seiner Darstellung weit überragt. Er sieht die Liebe als eine Krankheit an, deren Symptome er mit der Genauigkeit eines Arztes feststellt; „aber während der Ausführung gerät er in Feuer, und indem sich die Leidenschaft, die er darstellt, seiner eigenen Phantasie bemächtigt, tritt der materialistische Grübler hinter dem Künstler zurück“. Die eigentliche Bedeutung Mérimées beruht aber auf seinen Novellen. Die gelungenste derselben ist „Colomba“, eine Schilderung der corsischen Vendetta. Auch „Arsène Guillot“ ist bedeutend, und die Novelle „Carmen“ hat einen Weltruf erlangt. Mérimée erlangte seine wirkliche Bedeutung, erst nachdem er sich von der Romantik getrennt und dem Realismus genähert hatte. Er war eine selbständige Natur, die sich nicht unter das Joch einer Doktrin beugen wollte, sondern vorzog, ihre eigenen Wege zu gehen. Seine Schilderungen sind objektiv, treu und wahr und in stilistischer Beziehung Meisterwerke. Auch sein Freund Théophile Gautier (1808—1872) war zunächst einer der mutigsten Kämpfer im „heiligen Bataillon“ der Romantik. Dann wurde er ein entschiedener Anhänger Balzacs. Seine Gedichte gehören noch ganz der Romantik an; er singt und möchte immer lieber weinen; mit Vorliebe bewegt er sich in Traumbildern und

---

Transskription zu dem Faksimile eines Gedichtes (1835) von Gautier: Fatuité.

Je suis jeune — la pourpre en mes veines abonde,
Mes cheveux sont d'ébène et mes regards de feu,
Et sans gravier ni toux ma poitrine profonde
Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.

Aux vents capricieux qui soufflent de Bohème,
Sans les compter je jette et mes nuits et mes jours
Et parmi les flacons souvent l'Aube au teint blême
M'a surpris de nouant un masque de velours.

Plus d'une m'a remis la clef d'or de son âme
Plus d'une m'a nommé son duc et son vainqueur
J'aime et souvent un ange avec un corps de femme
Le soir descend du ciel pour rêver sur mon coeur.

On sait mon nom; ma vie est brillante et facile,
J'ai plusieurs ennemis et quelques envieux
Mais l'amitié chez moi toujours trouve un asile
Et le bonheur d'autrui n'offense pas mes yeux.

Théophile Gautier.

vergeudet den Schatz von Empfindungen an eine Seele, die ihn ewig verschmachten läßt. In seinen Novellen und Romanen gehört er der neuen Rich-

Fatuité.

je suis jeune — la pourpre en mes veines abonde
mes cheveux sont d'ébène et mes regards de feu
et sans gravier ni toux ma poitrine profonde
aspire a pleins poumons l'air du ciel, l'air de dieu.

aux vents capricieux qui soufflent de Bohême,
sans les compter je jette et mes nuits et mes jours
et parmi les flacons rougeur l'Aube au teint blême
m'a surpris dénouant un masque de velours

plus d'une m'a remis la clef d'or de son âme
plus d'une m'a nommé son duc et son vainqueur
j'aime et souvent un ange avec un corps de femme
le soir descend du ciel pour rever sur mon coeur

on sait mon nom; ma vie est brillante et facile.
j'ai plusieurs ennemis et quelques envieux
mais l'amitié chez moi toujours trouve un asile
et le bonheur d'autrui n'offense pas mes yeux

theophile gautier

Faksimile der Niederschrift eines Gedichtes von Théophile Gautier. Transskription Seite 578.
Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

tung an; er liebt das Absurde und Abenteuerliche mit realistischen Farben zu schildern. Zwar sein bester Roman „Das junge Frankreich“, (La jeune France) ist noch eine Verherrlichung der französischen Romantik; seine späteren aber wie „Mademoiselle de Maupin“ und „Capitaine Fracasse“ sind nicht nur charakteristisch für seine künstlerische Lebensauffassung, sondern auch für die Richtung, welche das Geschlecht von 1830 von der Romantik ausgehend zum Realismus überschwenkend genommen hat. Auch Gautier war ein Meister der Darstellung und als solcher hat er später in unzähligen Feuilletonartikeln bei der Beurteilung von dichterischen und künstlerischen Werken eine angesehene Stellung erlangt. In der phantastischen Lyrik der Romantik wurde Théophile Gautier aber von Edgar Quinet (1803—1865) weitaus überragt. Dieser war von deutscher Bildung gesättigt und hinterließ eine Reihe wertvoller historischer und philosophischer Schriften, daneben aber auch drei große epische Dichtungen: „Ahasvérus“, „Prométhée“ und „Napoléon“. Im „Ahasver“, der ein Seitenstück zu Dantes „Göttlicher Komödie“ werden sollte, suchte Quinet das alte dramatische Mysterium der Franzosen zu erneuern, während er im „Prometheus“, in welchem er Hellenentum und Christentum in prophetisch-visionärer Weise zu verschmelzen trachtete, ein lyrisches Drama, und im „Napoléon“ eine Theodicee des Kaiserreichs zu geben versuchte. Quinet ist ein Dichter von hohem Schwung und philosophischer Bildung, aber er ist unklar, die Reflexion überwiegt bei ihm die poetische Empfindung, und seine Poesie macht durch ihre mystischen Bilder, durch ihre abenteuerlich phantastischen Gestalten und ihre allegorischen Formen keineswegs einen reinen und erfreulichen Eindruck. Später wendete sich Quinet ausschließlich historischen Studien zu und hat auf diesem Gebiete Erfolge erreicht, welche seine poetischen in den Hintergrund stellen.

Alle diese Dichter überlebten die Romantik; fast alle wendeten sich mit demselben Eifer, mit welchem sie einst der romantischen Muse gedient, der neuen Richtung des Realismus, welchem Balzac zuerst gehuldigt und welcher durch industriöse Schriftsteller wie Dumas, Sue und Scribe mit so vielem Erfolg für das Bedürfnis des Tages ausgebeutet wurde, mit gleicher Entschiedenheit zu. Eine Fülle von minder bedeutenden und berühmten Schriftstellern pflegte daneben alle Gattungen der Litteratur, vor allem jedoch den Roman und die Komödie. Einer der fruchtbarsten war Paul de Kock (1796—1871), der den leichten Roman der französischen Gesellschaft mit unermüdlicher Thätigkeit kultivierte. Flüchtig und oberflächlich, aber liebenswürdig und frisch greift er seine Gestalten von der Straße und seine Geschichten aus den Tagesblättern. Eine sittliche Tendenz ist nirgends zu finden; Erfindung und Charakteristik sind sehr geschickt, die Darstellung und die Sprache ohne jeden litterarischen Wert. Aber Paul de Kock machte Schule, und seine, wie die Romane seiner Anhänger und Nachfolger, wurden nicht nur in Frankreich gelesen, sondern auch im Ausland übersetzt und verschlungen. Außer Alphonse Karr, dessen satirische Berichte, Dramen und Romane seiner Zeit großes Aufsehen erregten und ihm zahlreiche Feindschaften zuzogen, ist Paul de Kock eigentlich der einzige namhafte Vertreter des humoristischen Romans jener Zeit. Der Humor und die Romantik schlossen sich ja gegenseitig aus; die politische Leidenschaft störte die freie Entwickelung der Romantiker aber nicht nur auf

dem Gebiete des Humors, sondern auch im Reiche der rein lyrischen Empfindung. Die zarte Poesie, mit welcher sie angefangen hatten, verflüchtigte sich in leere Traumgebilde, in mystische Reflexionen oder in wilde Kriegsgesänge. Die „Gesänge der Dämmerung", in welchen Viktor Hugo das Bewußtsein seiner Zeit zum Ausdruck bringt, sind für die ganze Lyrik der Romantik charakteristisch. Es ist begreiflich, daß die Schüler die Träumereien und Thorheiten des Meisters nachzuahmen suchten; so erscheint eigentlich nur Alfred de Musset als ein origineller Dichter der romantischen Schule, während unabhängig von der neuen Bewegung Béranger in dieser Zeit nur politische Lieder dichtete. Dagegen bot sich für die Satire in der Zeit des Julikönigtums ein reicher Stoff; ihr vornehmster Vertreter war **August Barbier**, dessen Straf- und Streitgedichte unter dem einfachen Titel „**Jambes**" erschienen sind. Mit Entschiedenheit trat er gegen die politische und soziale Verderbnis auf, mit der Kraft eines Persius geißelt er die Sittenverderbnis seiner Zeitgenossen. Mit patriotischem Schmerz verfolgt er die politische Entwickelung seines Vaterlands. Seine Schilderungen sind von großer Kraft, überall, wohin sein Auge sich wendet, sieht er Fäulnis und Verrat. Das prächtige, stolze und schöne Paris, „die Lorbeerstadt, die in entzücktem Schwunge ein Vorbild für ganz Europa schien", sieht er als einen nicht zu ergründenden Sumpf an, der allen Auswurf in sich faßt.

Ein Becken, drein die Welt aus ungezählten Schlünden
Speit ihre Ströme von Morast;
s' ist ein verrufener Ort, zu dem sich Schurken schleppen,
Wo Leisetreter nur zu sehn,
Nur Helden, die von Thür zu Thür, auf Flur und Treppen,
Lakaienzeichen betteln gehn;
Eine ries'ger Pfuhl nur ist's, wo tausend Rachen schnappen,
Und jeder nur darauf bedacht,
Wie er ein blutig Stück erhasche von den Lappen
Der kaum entseelten Königsmacht.

Die ganze Last seines Hasses wälzt er auf Napoleon, den glatthaarigen Corsen, der Frankreich zu Falle gebracht. Aber seine Stimme verhallte wie die des Predigers in der Wüste, und auch die Stimmen anderer, welche in heiligem Ernst oder in scharfer Satire die Zustände Frankreichs im politischen wie im geistigen Leben, die Entartung der Litteratur, die wachsende Sittenverderbnis geißelten, verhallten ungehört. Es bedurfte neuer Kämpfe, frischer Elemente, einer großen und mächtigen politischen Umwälzung, um auf den Trümmern der Romantik und auf den Ruinen des abgeblaßten Industrialismus eine neue Welt der Litteratur aufzurichten.

Diese politische Umwälzung erfolgte durch die Republik und das zweite Kaiserreich. Die romantische Schule hatte sich längst überlebt, und ihre begabtesten Vertreter hatten nach kühnen Anläufen die Wandelung, welche die französische Litteratur zum Realismus machte, zum Teil mit angeregt, oder sie standen schmollend beiseite und blieben vom Publikum unbeachtet. Auch die Gegenströmung, welche in den vierziger Jahren durch das Auftreten eines jungen

Dichters François Ponsard (1814—1867) mächtig anzuschwellen drohte, verlief sich, nachdem der alte Streit zwischen Klassicismus und Romantik noch einmal erneuert wurde, und nachdem auf dessen Tragödie „Lucretia“ keine neuen bedeutenden Schöpfungen kamen. Ponsard hatte wohl den guten Willen aber nicht die Kraft, die Höhe zu erreichen, von welcher Racine einst das französische Theater reformiert und beherrscht hatte. Erst als er sich der neuen Schule des französischen Sittenromans zuwandte, errang er mit einigen Lustspielen, „Geld und Ehre“ (L'honneur et l'argent) und „Die Börse“ (la bourse), sowie mit dem Drama „Der verliebte Löwe“ (Le lion amoureux) große Erfolge. Die Schule Ponsards hätte vielleicht die Idee des Neu-Klassicismus, welche sie auf ihre Fahne geschrieben hatte, zu wirksamer Entfaltung gebracht, wenn sie über stärkere Talente verfügt hätte, die im stande gewesen wären, die Schöpfungen Viktor Hugos durch eigene zu verdrängen. So vermochten sie nur der Verwilderung, welche auf der Bühne wie in der Litteratur eingerissen war, durch eine gewisse verständige Reaktion, durch die Rückkehr zu den geschlossenen Formen der klassischen Tragödie Einhalt zu gebieten. Ponsard sowie seine Mitarbeiter und Anhänger vermochten mit ihrer künstlichen Neubelebung des alten Klassicismus nicht durchzudringen; sie selbst wendeten sich, nachdem die obenerwähnte politische Umwälzung auch auf die Litteratur ihren mächtigen Einfluß geübt hatte, den Richtungen zu, welche in der neuesten Zeit in Frankreich alleinige Geltung erlangt haben: dem Realismus und Naturalismus.

Es kennzeichnet die Art und Weise des französischen Denkens, wenn man die Entstehung des Realismus in der französischen Litteratur mit aufmerksam prüfendem Auge verfolgt. Während in der Entstehungszeit der Romantik die Franzosen ihr Augenmerk auf die Entwickelung der deutschen Philosophie und Litteratur richteten und ihrer Unwissenheit von diesen Dingen sich zu schämen anfingen, schwand diese Teilnahme kaum ein Jahrzehnt später, nachdem der französische Nationalgeist wiederum zum Bewußtsein seiner selbst gelangt war und wie in der Politik so auch in der Litteratur mit vornehmer Herablassung auf die Frankreich umgebenden Nationen herabsehen zu dürfen glaubte. Die politische Macht, welche Frankreich unter Napoleon III. auf Europa ausübte, gab der Litteratur selbst einen Rückhalt. Das französische Wesen fand überall Nachahmung und Bewunderung; in Frankreich selbst war dieser Einfluß kein günstiger: die Neigung zur Sittenlosigkeit, welche von jeher in Frankreich üppige Blüten getrieben hatte, wurde immer stärker, je mehr sie von der Regierung gefördert wurde; die Sucht nach leichtem und unredlichem Gelderwerb, die Art der öffentlichen Vergnügungen, das schamlose Treiben der sogenannten Halbwelt (Demi-monde), welche von einzelnen begabten Schriftstellern nunmehr in die Litteratur eingeführt wurde, die Macht einer feilen Presse, deren Urteile käuflich waren — dies alles wirkte zusammen, um den Geschmack schädlich zu beeinflussen. Der Sinn für das Ideale schien erstorben, das poetische Gefühl, welches den Franzosen stets zu eigen gewesen, war verkümmert. Die Litteratur huldigte allen Verirrungen des Geschmacks und suchte dieselben eifrig zu fördern. In der Komödie und im Roman fand die Periode des zweiten Kaiserreichs diejenigen Dichtungsarten, welche am meisten ihrem Geschmack entsprachen und in welchen auch das Bewußtsein der Zeit, ihre

Wünsche, Neigungen und Hoffnungen zu entsprechendem Ausdruck gelangten. Die Tragödie selbst wurde, soweit sie sich nicht in den Dienst der Tagesinteressen stellte, fast gar nicht beachtet; aber auch die Aufgabe der Komödie, die Thorheiten der Menschen zu geißeln, wurde außer acht gesetzt. Die scharf ausgeprägte Physiognomie, welche das öffentliche Leben in Frankreich seit Jahrzehnten trug, übte auch auf die Bühne eine mächtige Wirkung; die Dichter brauchten nur in dieses Leben hineinzugreifen und seine Konflikte auf die Bretter zu bringen, um ihre Zuhörer anzuregen und zu unterhalten. Dreist und geschickt trat auch das junge Geschlecht von Dichtern in dieses Leben der Gesellschaft ein und brachte die Konflikte, welche die Zeit in die Familie und in das Staatsleben hineingetragen hatte, auf die Bretter. Aus dieser Quelle fließen die großen Erfolge, durch welche die französische Bühne der Gegenwart das ganze Theater der Neuzeit beherrscht. Dazu kommt das große Formengeschick, durch welches die französischen Dichter seit Racine und Molière sich auszeichneten; für die Form, für das Anmutige und Gefällige, für die Harmonie der Linien, für den Geschmack im Aufbau hatten ja die Franzosen von jeher eine besonders feine Empfindung und ein scharfes Auge. Das Beispiel der Klassiker blieb ihnen in formaler Beziehung mustergültig; mit großem Geschick erfaßten sie die geeigneten dramatischen Motive, welche das reich entwickelte öffentliche Leben ihnen darbot; keck und frisch griffen sie in die Verhältnisse ein, welche die Menschen am meisten berühren, nämlich in die der Familie, und innerhalb dieser schilderten sie mit besonderer Vorliebe den Konflikt, welcher von jeher für die Poesie der wichtigste gewesen ist: die verhängnisschwere Frage des Ehebruchs. Die Teilnahme, mit welcher das französische Volk ihnen entgegenkam, ermutigte sie, auf diesem Wege bis zu den äußersten Konsequenzen fortzufahren; so entstand jener Realismus in der Bühnenlitteratur, der in den letzten dreißig Jahren das gesamte Theaterwesen beherrschte und in der Darstellung des Lebens, wie es ist und nicht, wie es sich in dem Auge des idealistischen Poeten spiegelt, seine stärksten Wirkungen erreicht hat. Indem diese Bühnendichter die Wahrheit und nur die Wahrheit sagen wollten, indem sie auf alle Ausschmückungen und idealistischen Verzierungen von vornherein Verzicht leisteten, indem sie ein getreues Bild des modernen Lebens und der neuen Gesellschaft zu geben versuchten, haben sie aber auch eine sittliche Tendenz verfolgt, und zwar zeigt sich diese sittliche Tendenz am ehesten bei denen, welche nicht mit ihr prunkten, sondern mutig und grausam die großen Rätselfragen der Neuzeit zu lösen unternahmen, während die Aufrichtigkeit der sittlichen Reformen bei denjenigen, welche diese überall aufdringlich in den Vordergrund stellten, wiederholt und nicht mit Unrecht bezweifelt worden ist.

Die drei größten Dramatiker des modernen Frankreichs sind Emile **Augier** (1820—1889), Alexander **Dumas der Jüngere** und Victorien **Sardou**. Auch Augier ging von der Schule Ponsards aus, aber er konzentrierte schließlich seine ganze dichterische Kraft auf das moderne Drama. Schon in seinen ersten Werken, „**Die Abenteurerin**“ (L'aventurière) und „**Gabriele**“ entwarf er Bilder des modernen Lebens mit einer Kühnheit, die an die erhabenen Muster des Altertums erinnerte; alle Schäden der modernen Gesellschaft werden mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit vorgeführt und in ihren Konsequenzen gezeigt.

Augier ist ein unbarmherziger Sittenrichter, der einen einsamen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft einnimmt und von diesem aus das moderne Leben bis in die entferntesten Schlupfwinkel des Lasters verfolgt. Auch er scheut sich nicht davor, die Demimonde auf die Bühne zu bringen; aber er wagt dies nicht, um die Nerven des Publikums zu reizen, sondern um durch seine Darstellung eine



Emile Augier. Nach Photographie.

sittliche Einwirkung auszuüben und ein abschreckendes Beispiel vor den Folgen des Lasters zu geben. In verschiedenen seiner Stücke wie in „Olympias Ehe“ (Le mariage d'Olympe), den „Armen Löwinnen“ (Les lionnes pauvres), „Paul Forrestier“ und „Les Fourchambault“ führt er die verschiedenen Seiten des französischen Familienlebens: den Versuch der Rehabilitation einer Kurtisane, die unnatürlichen Ehen, die Gefahren, in welche die Putzsucht die Frauen bringen kann und andere Schäden und Laster seiner Nation in scharfen Konflikten vor.

In seinen Charakterlustspielen „Die Schamlosen“ (Les effrontés) und der Fortsetzung „Le fils de Giboyer“ geißelte er die Verderbnis der Presse und die Ausbeutung der öffentlichen Meinung durch das Börsenspiel. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß diese Stücke dieselbe Bedeutung für das zweite Kaiserreich hatten, wie einst der „Tartuffe“ für das Zeitalter Ludwigs XIV. Das Werk rief einen wahren Sturm der Erregung durch das ganze Land hervor, welches von der Wahrheit des Dichterworts sich tief betroffen fühlte. Der Dichter erkannte die furchtbare Macht, welche das Geld ausübte und suchte sie in der Gestalt des Giboyer leibhaftig zu verkörpern. Das Stück predigt außerdem die Opposition gegen die kulturfeindlichen Ideen, gegen die Vermischung des Glaubens mit der Politik, gegen den Ultramontanismus als politische Waffe. Augier ist ein Dichter von sittlichem Ernst, von Wahrheit und Tiefe der Empfindung, der seine Hauptaufgabe in der Charakteristik erkannte und deshalb die größte Sorgfalt auf die Darstellung seiner Charaktere legte. Er ist ernsthaft, grausam, unerbittlich, wahr und scharf. „Er gehört zu denjenigen unbequemen Dichtern, vor denen das Publikum zittert und mit denen es sich nicht gemütlich stellen kann.“

Eine ganz andere Natur war Alexander Dumas d. J. (1824), der deshalb auch eine viel größere Popularität als Emile Augier erlangte. Dumas trat von vornherein mit der Prätension einer sittlichen Tendenz auf, der er in allen seinen Sittendramen dadurch Ausdruck zu geben versucht, daß er gewöhnlich in der Mitte des Stückes irgend eine Nebenperson auftreten läßt, welche einen langen Sermon über den Krebsschaden der Gesellschaft hält, welchen der Dichter in seinem Stücke mit allen Reizen des Lasters geschmückt schildert. Die Ratschläge, die er zur Heilung dieses Lasters empfiehlt, sind geistvoll und scharfsinnig, aber sie haben keine überzeugende Kraft und noch weniger eine heilkräftige Wirkung. Alexander Dumas ist der charakteristischste Vertreter der Litteratur des zweiten Kaiserreichs. Seit dem Jahre 1852 beherrscht er durch seinen Roman „Die Kameliendame“ (La dame aux Camélias) das französische Theater. In diesem Stücke idealisierte er die moderne Kurtisane mit einer Sentimentalität, welche auf die Thränendrüsen des Publikums ihre Wirkung unmöglich verfehlen konnte. Er hüllte das Laster in den Nimbus der Tugend und verlieh ihm jenen Reiz, welcher namentlich auf die Jugend nicht ohne schädliche Einwirkung bleiben konnte. Er richtete seine Angriffswaffen gegen die bestehende Moral, er glorifizierte den Ehebruch und ließ die Gesellschaft der Halbwelt im Lichte eines gewissen Martyriums erscheinen. Die gefallenen Frauen spielen in allen seinen Stücken die Hauptrollen; er geht überall von gewagten Voraussetzungen aus, er schildert überall verfängliche Situationen, und stets gelangt er zu einer Lösung, welche im Widerspruch steht zu allen bestehenden sittlichen Begriffen. Von seinen sozialen Dramen sind „Die Fremde“ (L'étrangère), „Monsieur Alphonse“, „Der natürliche Sohn“ (Le fils naturel) und „Der Fall Clémenceau“ (L'affaire Clémenceau) die bekanntesten. Dumas ist ein feiner Kenner der Bühne. Mit voller Unbefangenheit greift er die charakteristischsten Typen aus dem Leben der modernen Gesellschaft heraus; das Pariser Leben der fünfziger und sechziger Jahre gelangt bei keinem modernen Dichter zu so anschaulischer Darstellung wie bei ihm. Sein Dialog ist natürlich, geistvoll, witzig, aber der

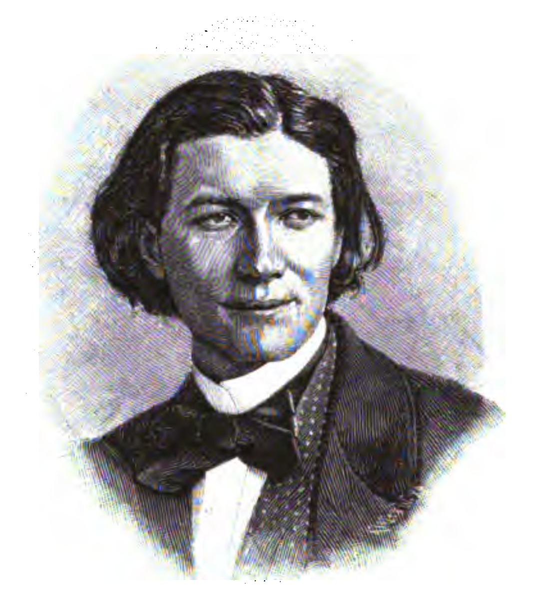
Untergrund, auf dem alle seine Sittendramen aufgebaut sind, ist der wankende und ungesunde Boden des zweiten Kaiserreichs. Der Dichter erkennt an, daß diese Kultur des modernen Lebens in Frankreich von falschen Voraussetzungen ausgehe und zu ebenso falschen Konsequenzen gelange; aber er wurzelt selbst zu tief in ihrem Boden, um sich von ihren verhängnisvollen Umstrickungen befreien zu können. So sehen wir bei Dumas wie bei allen Dichtern, die ihm nachahmten und nachfolgten, ein trauriges Doppelspiel: Der Dichter schildert die Schäden einer Gesellschaft, innerhalb welcher er selbst lebt und für deren Krankheiten und Auswüchse er eine nicht wegzuleugnende geheime Sympathie hat. Die sittliche Tendenz, von welcher er ausgeht, wird dadurch abgeschwächt oder gar in ihr Gegenteil verkehrt. Von der Herrschaft, welche das Raffinement der französischen Kultur auch über die besten Geister erlangt hat, vermochte sich eben nur ein Emile Augier zu befreien, alle anderen Dichter erlagen ihr, und einer der besten von ihnen rief im Vollgefühl dieser Empfindung einmal aus: „Weshalb uns beklagen? Übernimmt es nicht Paris für uns zu leben und zu denken, würdigt es uns nicht jeden Morgen, wie einstens der römische Senat die suburbanische Plebs, uns unsere Nahrung für den Tag hinzuwerfen: Brod und Theaterstücke — Panem et circenses? Das ist das Frankreich von



Alexander Dumas der Jüngere. Nach Photographie.

heute, — eine Nation von vierzigtausend Seelen, welche jeden Morgen ihr Losungswort von Paris erwartet, um zu wissen, ob es Tag oder Nacht ist, ob es lachen oder weinen soll! Ein großes Volk, ehedem das edelste und geistreichste der Welt, welches in einem Chor an demselben Tag und zur selben Stunde in allen Salons wie in allen Winkeln denselben albernen Bummlerwitz wiederholt, der den Tag vorher aus dem Schmutz der Boulevards erblüht ist. Das ist entwürdigend, schlecht und verderblich auch für Paris, welches sein Glück berauscht, welches seine Überfülle erstickt und welches in seiner stolzen Alleinherrschaft und in dem Götzendienst seiner selbst allmählich das wird, was das chinesische Reich war: das Reich der Mitte — nämlich der Herrschaft einer überhitzten, verdorbenen, greisenhaften Zivilisation.“ Es ist interessant, daß der Schriftsteller,

der diese Klage führte, am meisten von den Ideen und dem Leben jener Zeit erfüllt war; Octave Feuillet (1822) hat als Romanschriftsteller wie als Dramatiker die Schilderung der Zustände der französischen Gesellschaft zur Zeit des zweiten Kaiserreichs zu seiner Lebensaufgabe gemacht. Er behauptet ideale Ziele zu verfolgen; auch er geht von einer sittlichen Tendenz aus. Seine Romane „Die kleine Gräfin“ (La petite comtesse), „Sibylle“ (Histoire de Sibylle), „Eine vornehme Heirat“ (Un mariage dans le monde), „Das Tagebuch einer Frau“ (Le journal d'une femme) und vor allem der „Roman eines armen jungen Mannes“ (Le roman d'un jeune homme pauvre), seine Dramen „Delila“ (Dalila), „Die Erlösung“ (La redemption), „Die Krisis“ (La Crise) und „Montjoye“ zeigen ihn als einen feinen Beobachter des modernen Lebens, der höhere Zwecke verfolgt als die Schriftsteller des Tages. Aber die Kunst seiner Darstellung ist nicht so groß wie die der eben geschilderten Schriftsteller. Andere Poeten jener Zeit wie Theodor Barrière (1823—1877), Ernest Feydeau (1823—1873) u. a. suchten gleichfalls mit großem Behagen in sinnlichen Schilderungen die Lebensauffassung der Gesellschaft jener Zeit in Dramen und Romanen darzustellen, welche auf den Effekt und auf die Neugierde des Publikums in erster Reihe berechnet war.



Victorien Sardou. Nach Photographie.

Weit überragt alle diese Schriftsteller der dritte große Dramatiker dieser Periode: Victorien Sardou (1831). Er ist unstreitig der begabteste Bühnendichter des modernen Frankreich und hat für die neue Zeit dieselbe Bedeutung wie Scribe für die vergangene Periode. Seine Stärke beruht in der Schilderung von Zuständen, in der Entwickelung einer Handlung; er kennt seine Zeit und die in ihr lebende Gesellschaft wie kein anderer; er ist überaus vielseitig in der Erfindung und Verwertung spannender Situationen und in der Technik des Sittendramas steht er auch unter den französischen Bühnenschriftstellern unerreicht da. Die Handlung beherrscht und vernichtet aber bei ihm alles andere; vor ihr tritt die Charakteristik und selbst die Poesie zurück. Sardou ist kein Dichter, sondern ein ausgezeichneter Beobachter und ein glänzender dramatischer Schriftsteller. Als solcher hat er alle Gattungen des Bühnenstücks kultiviert. Die Sittenkomödie in den Schauspielen „Unsere Nächsten“ (Nos intimes), „Krähenfüßchen“ (Les pattes de mouche), „Die Familie Benoiton“ (La famille

Benoiton), „Unsere braven Landleute“ (Nos bons villageois), das Ehebruchdrama in „Fernande“, „Dora“, „Seraphine“, „Theodora“ und „Die Scheidung“ (Divorçons), das politische Lustspiel in „Rabagas“, „Les Ganaches“ u. a. Sardou hat nicht die Prätension, mit der Dumas aufgetreten ist, ein Sittenrichter und Reformator zu sein, obwohl auch er mit einer entschiedenen Tendenz auftritt. Er ist nicht vorsichtig in der Wahl seiner Stoffe, aber die Kunst, mit der er sie behandelt, ist eine außerordentliche. Die Physiognomie des französischen Schauspiels wird durch diese drei Charakterköpfe am besten erklärt; ein feiner Beobachter, der diese Dramatiker mit den Helden der französischen Revolution verglichen, hat Augier als den aufrichtigsten und gewaltigsten neben Danton, Dumas als den am meisten doktrinären und sittenstrengen neben Robespierre, und Sardou neben Camille Desmoulins gestellt. Mit diesen Dichtern wetteiferte eine große Anzahl von Schriftstellern in der Kunst, das moderne Leben in den Rahmen der Bühne zu fassen; aus der Fülle dieser Zeiterscheinungen können wir aber nur eine besonders charakteristische Individualität herausgreifen. Einer der ernsthaftesten Bühnendichter des modernen Frankreichs ist Edouard Pailleron (1834); auch er ging wie Augier aus der Schule des „bon sens“ hervor und debütierte mit versifizierten Dramen aus dem griechischen Altertum. Erst seine folgenden Werke näherten sich dem modernen Leben; das erste Drama, welches seinen Ruf begründete, war die Sittenkomödie „Die Welt, in der man sich amüsiert“ (Le monde où l'on s'amuse). Später schrieb er ein Seitenstück dazu: „Die Welt, in der man sich langweilt“ (Le monde où l'on s'ennuie). Ganz in das Genre der Sittenkomödie fällt sein vieraktiges Drama in Versen „Wilde Ehen“ (Les faux ménages). Gleichwohl hat sich Pailleron von den Fehlern seiner Zeitgenossen frei zu machen und eine höhere sittliche Richtung im Drama anzubahnen gesucht.

Neben der Komödie war es hauptsächlich der Roman, welcher in der Litteratur des zweiten Kaiserreichs zu besonderer Geltung gelangte. Die Schilderung des Tageslebens war auch hier die Hauptsache. Der moderne französische Roman steht aber ausschließlich auf den Schultern Balzacs, gleichviel ob dessen Vertreter der von diesem Schriftsteller im Gegensatz zu der Romantik zuerst vertretenen Richtung des Realismus oder der über diesen hinausgehenden Richtung des Naturalismus huldigten. Daneben vermochte der Roman der Romantiker mit seinem radikalen Idealismus nicht durchzudringen; aber ein Gemeinsames hatten beide Richtungen im Grunde doch aufzuweisen, etwas, was tief in dem französischen Geiste begründet liegt: Die Neigung zum Abenteuerlichen, Mystischen und Sensationellen, welches beide Richtungen je nach ihren Anschauungen kultivierten und in dem sie beide am Ende notwendig zusammentreffen mußten. Am meisten zeigt sich der Einfluß dieser Realisten, welche die Wirklichkeit der Dinge, das Leben wie es ist, die Zeit, nicht wie sie im höhern Bilde sich abklärte, sondern wie sie in Menschen und Zuständen dem aufmerksamen Beobachter wirklich erscheint, zu schildern unternahmen, bei Gustave Flaubert, Alphonse Daudet und Edmond und Jules de Goncourt. Alle diese Dichter stehen in ihrer poetischen Veranlagung und ihrer ethischen Tendenz weit

über den Dramatikern und Romanschriftstellern des zweiten Kaiserreichs. Auch sie sind allerdings von dem sie umgebenden Leben beeinflußt; eine wirkliche und volle Befriedigung vermögen auch ihre Schöpfungen, wenn man die höchsten dichterischen Anforderungen an sie stellt, nicht zu gewähren; aber sie stehen doch weit über jener eben geschilderten Boulevardlitteratur, der jede dichterische Inspiration fernelag, die eine sittliche Tendenz nur heuchelte und der es hauptsächlich um den Effekt und um das Geschäft zu thun war. Gustave Flaubert (1821—1880)

Faksimile aus einem Briefe von Gustave Flaubert an Amédée Achard. Paris, 1870.
Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

(Der Brief bezieht sich auf die Aufführung von Stücken des Dichters Louis Bouilhet im Odeon-Theater.)
Transskription: Comprend-t-on que le conseil municipal de Rouen ait refusé une fontaine dont lui faisaient cadeau les admirateurs de Bouilhet, parce que cette fontaine devait être ornée de son buste! La haine des lettres a été jusqu'au point de ne pas vouloir d'un monument d'utilité publique, parce que ce monument était consacré à la mémoire d'un écrivain. Voilà cher ami le service que je vous demande, il faut saler les bourgeois, je vous embrasse G. Flaubert.

hat in seinen Romanen „Madame Bovary", „Salammbô", „Empfindsame Erziehung" (L'éducation sentimentale) und „Die Versuchung des heiligen Antonius" (La tentation de St. Antoine) eine hohe Begabung und eine Kraft der Darstellung gezeigt, die ihm eine isolierte Stellung auch selbst innerhalb der realistischen Richtung der neuen französischen Litteratur anweist. Seine Arbeiten sind mit außerordentlicher Sorgfalt ausgeführt. In der Schilderung der Einzelheiten hat ihn kein neuerer Dichter übertroffen; er hat zu seinen Romanen Studien gemacht,

wie ein Gelehrter zu wissenschaftlichen Werken. Die Resultate dieser Studien kamen wohl der Genauigkeit seiner Schilderungen, nicht aber ihrem poetischem Gehalt zu gute. Unbeirrt von dem Urteil der Menge ging Flaubert seine eigenen Wege; wenn er das Leben der Gegenwart und die Folgen der Sittenverderbnis im ehelichen Leben schildert, oder wenn er uns zu den Ruinen des alten Karthago führt und uns in seinem historischen Roman jene Periode der Vermischung von Barbarei und Überkultur darstellt, überall zeigt er sich als ein origineller Schriftsteller, als ein durchdringender psychologischer Beobachter, als ein wahrheitsliebender Geist. Ein tiefer sittlicher Ernst zieht durch sein ganzes Schaffen; er ist im Grunde genommen ein Idealist, aber das Leben und die Zeit führten ihn dem Realismus entgegen, und so schwankt er zwischen beiden Richtungen hin und her, bis er sich schließlich ganz dem Realismus in die Arme wirft.



Gustave Flaubert. Nach Photographie.

Auch Alphonse Daudet (1840) legt denselben Weg zurück. Er debütierte mit Gedichten, „Les amoureuses“, in welchen er seinen lyrischen Empfindungen elegischen Ausdruck zu verleihen suchte. Dann aber wendete er sich dem Roman zu. Seine Werke: „Der kleine Dingsda“ (Le petit chose), „Fromont jeune et Riesler aîné“, „Jack“, „Der Nabob“, „Die Könige im Exil“ (Les rois en exil), „Numa Roumestan“ und „Sappho“ haben eine Berühmtheit erlangt, welche weit über die Grenzen Frankreichs hinausging. Daudet kennt das Leben und beobachtet es mit scharfem Blick. Er erblickt seine Aufgabe darin, die Menschen so darzustellen, wie sie wirklich sind und leibhaftig unter uns umherwandeln. In der Schilderung des Kleinen und Nebensächlichen geht auch er oft über die Grenze hinaus, welche dem Dichter nun einmal gesteckt ist; aber seine Technik ist doch weit mehr abgerundet als die Flauberts. In der Kunst der Erzählung verrät sich vor allem seine Meisterschaft. Er ist von tiefem sittlichen Gefühl durchdrungen und schildert die Schäden der Gesellschaft wirklich nur deshalb, um belehrend und bessernd zu wirken. Ihm ist es vor allem darum zu thun, Menschen zu schildern, Menschen mit ihren Vorzügen und Fehlern; auch er schreckt nicht davor zurück, die gemeine Deutlichkeit der Dinge darzustellen, aber er weiß doch Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen.

Den Übergang von dem Realismus zu dem Naturalismus bewirkt das seltsame Schriftstellerpaar Edmund und Jules de Goncourt. Sie sind litterarisch

genommen beide eine Persönlichkeit; sie beschäftigen sich eifrig mit historischen Studien, aber auch mit der Beobachtung des wirklichen Lebens. Jules entwarf die Pläne, Edmund führte das Detail der Arbeit aus. In ihren Romanen „Renée Mauperin“, „Germinie Lacerteux“, „Manette Salomon“ und „Madame Gervaisais“ entnahmen sie ihre Stoffe und Charaktere ausschließlich dem Leben der Gegenwart. Diese Werke sind eigentümliche Erscheinungen; sie tragen durchaus kein romanhaftes Gepräge, sie sind in der That „vielleicht die am wenigsten romanartigen Romane“, die überhaupt geschrieben worden sind. Sie haben keinen weiten Horizont, sie stellen dem Leser nur wenige Personen vor und beschäftigen sich fast ausschließlich mit dem Seelenleben dieser wenigen Personen. Auch sie scheuen sich nicht das Häßliche, Gemeine und Niedrige vorzuführen, daneben aber stellen sie auch das Hohe und Ideale, und die schneidende Disharmonie zwischen beiden Richtungen lösen sie in eine gewisse tragische Wehmut auf. Das Seelenleben der Frauen ist für sie von besonderem Reiz. Dem Geheimnis dieses Seelenlebens suchen sie auf den Grund zu gehen, ja sie haben sich sogar einmal an all ihre Leserinnen gewandt und diese um bestimmte Mitteilungen, welche sich auf dieses Geheimnis beziehen, gebeten. Das Ergebnis dieser Mitteilungen haben sie alsdann zu dem Roman „Cherie“ verarbeitet. Es ist begreiflich, daß auf diesem Wege die Poesie selbst allmählich verloren gehen muß. Es ist den Goncourts nur darum zu thun „menschliche Dokumente“ zu sammeln; die Wahrheit steht ihnen über der Dichtung, die Phantasie verliert ihre Berechtigung, und nur die Wirklichkeit allein hat noch ein Recht zu existieren.



Alphonse Daudet. Nach Photographie.

Aus dem Realismus, der das Leben in seiner vollen Unmittelbarkeit und in dem Reichtum seiner Erscheinungen zu erfassen bemüht war, der die farbenprächtige, daseinsfrohe, heitere und schöne Menschenwelt zu schildern unternahm, entwickelte sich auf diese Weise jene neue Richtung, welche diesen Realismus bis

auf seine Spitze trieb, welche das Leben auch in seinen häßlichsten Erscheinungen, ja mit Vorliebe gerade in diesen, und auch in seiner tiefsten Entartung, als ob diese der menschlichen Natur am meisten entspräche, darzustellen versuchte, nämlich der sogenannte Naturalismus. Die Zeit war dem Entstehen dieser Richtung günstig, das moderne Leben bot ihr willig seine Dienste an; die großen Fortschritte der Naturwissenschaften, die Erfolge der Technik und Industrie, der Reichtum und die Fülle des modernen Lebens, auf der andern Seite die Überfeinerung der Kultur, die Ermüdung der Gesellschaft, der Zwiespalt in Fragen des Glaubens, das Überstürzen der politischen Ereignisse — alle diese Faktoren und Wider-

Faksimile aus einem Briefe von Alphonse Daudet an Gustave Bourdin; datiert Paris, 15. März 1864. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

Transskription: Voici les vers inédits de Mistral que vous m'avez demandés pour „le Figaro“. Si par malheur ils n'ont pas de succès chez vous, qu'on s'en prenne à ma traduction; dans le texte provençal, c'est très, très beau. (Hier beginnen die faksimilierten Zeilen.) Prévenez vos Franciots de lecteurs que la scène de ce petit drame catholique se passe à Arles, que Saint-Trophyme est une vieille église, de l'endroit et les Aliscamps un ancien cimetière Arlesien, béni dans le temps par Jesus-Christ. Amitiés Alphonse Daudet.

sprüche in dem modernen Dasein vereinigten sich, um dem Naturalismus nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa zu einem ungeahnten Erfolg zu verhelfen. Es gesellte sich dazu eine philosophische Weltanschauung, die zwar immer ihre Vertreter hatte, die aber gerade einer lebens- und kulturmüden Generation besonders willkommen sein mußte: der Pessimismus, jene trübselige philosophische Lehre, daß die Welt ihrem inneren Wesen nach schlecht, ja unter den möglichen Welten die denkbar schlechteste sei. Der Naturalismus als solcher verwirft alle Poesie; der Schriftsteller hat nur die gemeine Wirklichkeit zu schildern. An die Stelle der Dichtung muß die Wissenschaft treten; das Experiment muß in der Litteratur wie in der Physiologie, wie in der Chemie und

Physik vorherrschen, die Analyse der Thatsachen ist die einzige Aufgabe des Schriftstellers, das Studium der Dinge und Zustände seine einzige Sorge. Indem er diese analysiert, stellt er die unverfälschte Natur in der Auffassung des echt Menschlichen dar und bringt damit neue Ideen und neue Menschen hervor, wie sie die Zukunft braucht.

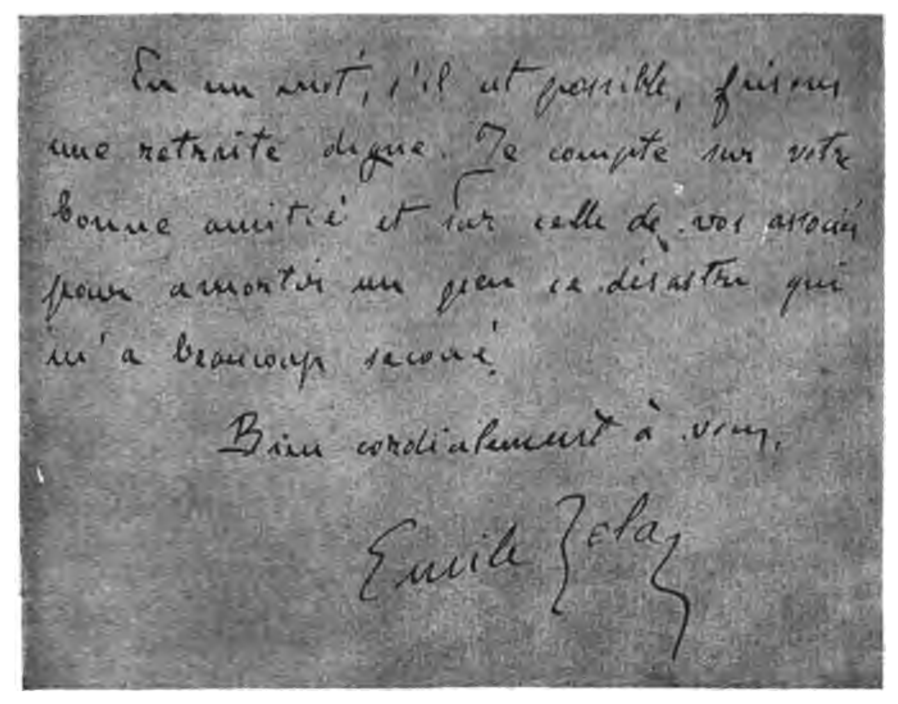
Dieses Programm des Naturalismus hat zuerst Emile Zola (1840) aufgestellt und in seinen Romanen zur Ausführung gebracht. Er beruft sich dabei auf große Vorgänger, auf Diderot und Rousseau, und von den neueren vor allen auf Balzac; wie dieser hat auch er in einem großen Romancyklus „Rougeon-Macquart" einen sogenannten wissenschaftlichen Roman unternommen, indem er die Geschichte einer Familie unter dem Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Theorie von der Vererbung zu erzählen unternahm; auf französischer Basis schildert er die moderne Gesellschaft; er geht dabei von dem Grundsatz aus, daß die Instinkte des Blutes in einer Familie trotz aller Veränderungen, trotz verschiedenartiger Lebensverhältnisse doch verwüstend und zersetzend auf die Gesundheit der Gesellschaft wirken müssen; er schildert uns im „Totschläger" (L'Assommoir), wie eine Pariser Arbeiterfamilie durch den Alkohol zu Grunde geht, in dem Roman „Der Bauch von Paris" (Le ventre de Paris), wie das materielle Elend zersetzend auf die Arbeiterverhältnisse wirkt, in „Nana" die Zerstörung, welche das geschlechtliche Leben und die sittliche Fäulnis über die Familie bringt. In „Pot-bouille", (Die Sudelküche) schildert er die Verderbnis des Kleinbürgertums, in dem Roman „Au bonheur de dames" die traurigen Konsequenzen, zu welchen der Luxus und der Modeteufel die Frauen verführen, in „L'oeuvre" das Elend des Künstlerlebens, in „La terre" die tierische Verrohung des Bauernstandes, und so beabsichtigt er auch weiter, alle Lebensstände und alle Formen der Gesellschaft auf analytischem und experimentellem Wege zu durchforschen und in den Rahmen seiner großen Familiengeschichte hineinzupressen. Der Erfolg,



Emile Zola. Nach Photographie.

welchen Zola mit seinen Werken in ganz Europa erreicht hat, ist ein Zeugnis dafür, daß er der allgemeinen Grundstimmung der modernen Gesellschaft den treuesten Ausdruck verliehen hat. Unstreitig ist Emile Zola ein Schriftsteller von einer, man möchte fast sagen: furchtbaren Begabung; er hat ein Auge, welches in die tiefsten Gründe der menschlichen Seele eindringt, er ist ein Künstler, der in der Gewissenhaftigkeit der Schilderung des Lebens nach all seinen Bezügen und in der Kraft der Charakteristik seinesgleichen sucht. Aber sein Programm verleitet ihn dazu, mit Vorliebe in die Abgründe des Lebens zu tauchen und das Gemeine und Häßliche über das Schöne und Angenehme zu stellen. Der Dichter muß nach ihm hinter seinem Werke ganz verschwinden, er muß Phantasie und Subjektivität vollständig ausschließen, er darf nichts geben als ein getreues Protokoll der Natur und kein Verdienst beanspruchen als das der exakten Beobachtung, des möglichst tiefen Eindringens in den Gegenstand und der logischen Verknüpfung der Thatsachen. Er darf also nur die Thatsachen überliefern, und das Urteil muß er dem Leser überlassen; denn er ist kein Dichter, sondern ein Gelehrter, ein Anatom; die bittere Wirklichkeit, die er zu schildern hat, ist das wissenschaftliche Resultat der naturalistischen Weltanschauung. Die Schönheit gilt dem Naturalismus als ein romantisches Vorurteil; Liebe, Ehrgeiz, Stolz und andere Leidenschaften, die den Dichtern als die Triebfedern menschlicher Handlungen erschienen sind, gelten ihm nur als physische Funktionen. Die Ideen des Menschen wirken nicht auf seine Handlungen ein, sondern der Mensch wird an eine eiserne Kette von Äußerlichkeiten gelegt, die ihn in jedem Falle zu neuem Handeln bestimmen. Die Wahrheit der Darstellung kennt keine Grenze. Man muß gestehen, daß zwischen dem wirklichen Dichter und dem naturalistischen Schriftsteller genau derselbe Unterschied obwaltet wie zwischen dem Maler und dem Photographen; jener schildert die Wirklichkeit, dieser kopiert sie einfach, jenem ist der poetische Gehalt, diesem die gemeine Deutlichkeit die Hauptsache. Der Dichter läßt seine Sonne über Gute und Böse scheinen, er schildert beide mit der gleichen Unparteilichkeit; der naturalistische Erzähler bevorzugt natürlich das Häßliche und Schlechte, weil es für die Erkenntnis der Menschenseele und für das wissenschaftliche Experiment interessanter erscheint. Dabei geht er nur zu leicht über die Grenzen der künstlerischen Notwendigkeit hinaus, und es erscheint von einem höhern Standpunkt aus kaum fraglich, daß schon Emile Zola diese Grenzen vielfach überschritten, wenn es auch thöricht ist, gerade diesen Schriftsteller unmoralisch zu nennen. Unmoralisch waren nur jene Romanschriftsteller des zweiten Kaiserreichs, welche das Laster mit den verführerischsten Farben darstellten und unter der Maske von Sittendichtern auftraten. Kein moderner Schriftsteller hat aber dieses Laster so abschreckend, so gräßlich und abstoßend geschildert als Emile Zola. Seine Darstellungen aus dem Pariser Leben sind viel eher geeignet zu warnen als zu verführen, ja man muß es ihm zugestehen, daß in seinen Romanen eine erziehliche Moral liegt; indem er die Wirklichkeit mit voller Naturwahrheit wiedergiebt, gewöhnt er seine Leser, die Dinge zu schauen, wie sie in Wahrheit sind und bereitet dadurch eine gesunde Moral und echten Patriotismus vor. Auf den Trümmern jener traurigen Periode des zweiten Kaiserreichs erblühte die Herrschaft des französischen Natu-

ralismus, — das muß man bedenken, um Zola und seine Schule von begeisterten Verehrern und Nachahmern völlig begreifen zu können. „Seine Romane sind der drastischste Ausdruck des Katzenjammers, der Blasiertheit nach dem Genußtaumel des verflossenen Kaiserreichs.“ Die Wahrheit, die er verkündet, kann aber niemand beleidigen, sondern nur erschrecken und bekehren; sie ist eben nicht für Kinder, sondern für Männer, denn dieser Geist der Wahrheit soll die Gesellschaft umgestalten und neue Menschen bilden, die nicht das Leben der Phantasie, sondern einer schönern Wirklichkeit leben. Gerade aber in dieser Perspektive liegt etwas, was den Naturalismus wieder zur Romantik zurückführt:



En un mot, s'il est possible, faisons
une retraite digne. Je compte sur votre
bonne amitié et sur celle de vos associés
pour amortir un peu ce désastre qui
m'a beaucoup secoué.
Bien cordialement à vous.
Emile Zola

Faksimile aus einem Briefe von Emile Zola an Léon Dormeuil (Direktor des Palais-Royal-Theaters); Datiert Paris, 2. Dezember 1877. Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

Z. schlägt vor, die Aufführung seines Lustspieles „le Bouton de rose“ aufzuschieben, bis er ein anderes Stück habe geben lassen .... Transskription: ... En un mot, s'il est possible, faisons une retraite digne. Je compte sur votre bonne amitié et sur celle de vos associés pour amortir un peu ce disastre qui m'a beaucoup savoné. Bien cordialement à vous Emile Zola.

zur Allegorie, zum Symbol und damit auch wieder zur dichterischen Verklärung des Lebensbildes.

Es ist begreiflich, daß eine Reihe von jungen Schriftstellern mit Leidenschaft die Konsequenzen der „echten Wahrheit“ gezogen und ihren Meister in diesen Schilderungen noch zu übertreffen gesucht hat. Aber nur zwei von ihnen, **Guy de Maupassant** und **Paul Bourget**, verdienen besondere Erwähnung, weil sie mit Geist und Witz, mit scharfer psychologischer Auf-

fassung und jener unnachahmlichen französischen Grazie ihre Schilderungen aus dem französischen Leben der Gegenwart ausgestattet haben. Im Gebiet der Novelle herrscht Maupassant als Meister. Man kann an seinen größern Erzählungen die moderne französische Belletristik von der besten Seite kennen lernen und das Geheimnis ihrer tiefen Wirkungen studieren. Es beruht dieses Geheimnis wohl vor allem auf der begrenzten Auswahl von Gegenständen und Zügen aus dem menschlichen Leben, auf der anschaulichen Gruppierung derselben zu einem Bilde, auf der künstlichen Einfachheit der Komposition und auf der durchsichtigen Klarheit der Sprache.

Daß auch in Frankreich unter der Herrschaft des Naturalismus die realistische Schilderung des Lebens, ja sogar der romantische Idealismus Anklang und Teilnahme gefunden hat, daß die hochmütige Verachtung, mit welcher man nach der romantischen Periode auf das Ausland, namentlich auf das deutsche Geistesleben herabzusehen geneigt war, nicht alle Geister ergriffen, verdient besondere Beachtung. Eine eigene Richtung bildete sogar die Oppositionslitteratur, welche gegen das politische Mißgeschick Frankreichs zur Zeit des zweiten Kaiserreichs in Wort und Schrift energisch eintrat. Viktor Hugo war der Führer dieser Gruppe, welche in Gedichten und Romanen das Pathos der Freiheit feierte und dem lyrischen Zorn gegen die Herrschaft Napoleons dichterischen Ausdruck verlieh. Es bildete sich eine besondere Arbeiterdichtung (Chansonnerie des ouvriers), welche schon in den dreißiger Jahren ihre Stimme erhoben hatte und welche selbst die Censur des zweiten Kaiserreichs nicht ersticken konnte. Ihre namhaftesten Vertreter waren Pierre Dupont, Gustave Leroy, A. Rogéard (der „Löwe vom Quartier latin") und Viktor de Laprade, welche gegen den Bonapartismus mit dichterischem Eifer auftraten und nicht müde wurden, die Zukunft Frankreichs in der Revolution zu feiern. Auch der Fabeldichter Pierre Lachambeaudié (1807—1872), der Lafontaine der Demokratie, gehört in die Reihe dieser volkstümlichen Dichter, welche ihre Spitze gegen das napoleonische Kaiserreich richteten. Die phantastische Satire auf dieses Kaiserreich lieferte Edouard de Laboulaye (1811—1883) in seinen beiden Romanen „Paris in Amerika" (Paris en Amérique) und „Prinz Pudel" (Le prince caniche). In der Belletristik vertrat das Elsasser Schriftstellerpaar Erckmann-Chatrian die oppositionellen Überzeugungen; in allen ihren Romanen spricht sich die Hoffnung aus, daß Frankreich politisch und geistig eine neue Wiedergeburt erleben müsse. In der Ausmalung der elsässischen Eindrücke und Lebenserinnerungen lag ohnedies schon eine gewisse Opposition gegen die napoleonische Herrschaft. Ihre bedeutendsten Schöpfungen waren: „Die Geschichte eines Konskribierten von 1813" (L'histoire d'un conscrit de 1813), „Waterloo" und „Die Geschichte eines Landmanns" (L'histoire d'un paysan).

Neben all diesen Richtungen existierten aber auch noch, und zwar unter dem Schutze des greisen „Apostels und Propheten" Viktor Hugo, idealistische und akademische Gegenströmungen in der französischen Litteratur der neuen Zeit, welche das alte romantische Programm auf ihre Weise zu erneuern suchten. Der bedeutendste dieser Schriftsteller ist Théodore de Banville, dessen Lieder und Oden nicht ohne tiefere poetische Empfindung sind. Ihm schließen sich Henri de

Bornier, der liebenswürdige François Coppée (1843), dessen kleine poetische Erzählungen vielen Beifall gefunden haben, ferner André Theuriet (1830), Viktor Séjour (1816), Louise Ackermann, die pessimistische Dichterin, und einige Dichter der französischen Schweiz an, welche gegenüber der realistischen und naturalistischen Strömung die Rechte des poetischen Idealismus mit wackerem Eifer zu vertreten suchten. Unter diesen nimmt Viktor Cherbuliez (1832) in Genf, der das Programm der George Sand aufrecht zu erhalten suchte, in seinen Romanen einen bedeutenden Rang ein. Auch einige andere Dichter wie Juste Daniel Olivier (1807—1876), Eugène Rambert, Charles de Bons und A. Béranger haben in der französischen Schweiz zum Teil aus den unmittelbaren poetischen Anregungen, welche ihnen die Welt der Berge darbot und fern von dem Schmutz des Seinebabels in Gedichten, Erzählungen und Romanen sinnige Naturschilderungen, feine Darstellungen aus dem Leben ihres Volkes geboten. Inmitten der verschiedenartigen Kämpfe und Strömungen haben sie sich eine gewisse Selbständigkeit erhalten, indem sie die Fahne des Idealismus hochhielten und von den rauschenden Erfolgen des Naturalismus in ihrem stillen Schaffen sich nicht beirren ließen.

Die eigentümliche Begabung, welche die Franzosen von jeher hatten, großen, weltbewegenden Gedanken durch das Medium ihres Geistes zu einer allgemeinen Erkenntnis zu verhelfen, kam ihrer wissenschaftlichen Litteratur natürlich auch in diesem Jahrhundert zu gute. Namentlich auf dem Gebiete der Geschichtschreibung haben sie eine Reihe von Schriftstellern aufzuweisen, welche durch die Art und Weise ihrer Darstellung den Historikern anderer Nationen zum Muster dienen konnten; so vor allen François Guizot (1787—1874), der eine Geschichte der englischen Revolution, eine Geschichte der Zivilisation in Frankreich und viele andere historische Werke geschrieben, die von einem philosophischen Gesichtspunkt ausgehen und die Geschichte unter den Einfluß der Kultur, der Sitten und gesellschaftlichen Zustände stellen. Auch François Mignet (1796—1884) huldigte der liberal-pragmatischen Art und Weise der Geschichtschreibung, wie sie Guisot in Frankreich heimisch gemacht hat. Seine Geschichte der französischen Revolution erwarb ihm große Anerkennung. Andere Historiker wie Augustin Thierry (1795—1856), Jules Michelet (1795—1874) huldigten der beschreibenden historischen Schule; sie strebten darnach, eingehende Quellenforschung mit blühender Darstellung zu vereinigen. Der bekannteste französische Historiker der neuen Zeit aber ist unstreitig Adolphe Thiers (1797—1877), der es unternommen hatte, das französische Volk zu verherrlichen und jenen Chauvinismus wissenschaftlich zu vertreten, zu dem das französische Volk von jeher geneigt war. Ebenso geistreiche und begabte Schriftsteller hatte die französische Litteratur auf dem Gebiete der exakten Wissenschaften, der Philosophie und der Theologie, vor allem aber der sozialen Wissenschaften in diesem Jahrhundert. Es genügt, für die philosophischen Wissenschaften auf die Namen Viktor Cousin, Lammenais, auf den fanatischen Vorkämpfer des Ultramontanismus Louis Veuillot und im Gegensatz hierzu auf den eifrigen Verfechter religiöser Freiheit Erneste Renan, dessen „Vie de Jésus“ eine Popularisierung der wissenschaftlichen Resultate der deutschen Theologie war, ferner aus dem Gebiete der

Litteraturgeschichte vor allen auf Henri Taine, dessen deskriptive Methode allgemeine Anerkennung in Europa gefunden hat, auf François Villemain, Philarète de Chasles u. a. aufmerksam zu machen. Von besonderer Bedeutung war aber in diesem Jahrhundert die Litteratur des Sozialismus und Kommunismus. Die



François Guizot.
Nach einer Radierung nach dem Gemälde von Paul Delaroche.

Schule der Saint-Simonisten hatte das romantische Prinzip auf das wissenschaftliche Gebiet übertragen; Prosper Enfantin, Saint-Amand Bazard, Olinde Rodrigues waren die Häupter dieser Schule, welche eine Reform des Staates und der Gesellschaft auf Grund des Saint-Simonismus anbahnen wollten. Nach der Juli-Revolution trat die Saint-Simonistische Schule vom Schauplatz des öffent-

lichen Wirkens ab; ihre Stelle wurde von den radikalen Führern der Arbeiterpartei eingenommen. Von diesen sind als Schriftsteller Etienne Cabet, der atheistische Pierre Joseph Proudhon, sodann Louis Blanc, der die Arbeiter-



Adolphe Thiers.
Nach dem Kupferstiche von Henry Robinson; Originalgemälde von d'Auvergne.

frage in seinen verschiedenen Schriften behandelte und auch als Historiker einen gewissen Namen erlangte, vor allen aber Pierre Leroux (1797—1871) zu nennen, der in seinen sozialphilosophischen Schriften die Idee der Humanität, den stetigen Fortschritt der Menschen und der Natur in wirksamer Beweisführung zu erörtern sucht.

Der Rückblick auf die französische Litteratur in ihrer eigenartigen Entwickelung von den Anfängen bis auf die Gegenwart bietet ein vielbewegtes, buntes Bild dar, in dem aber doch gewisse nationale Züge immer wiederkehren. Zu wiederholten Malen hat die französische Litteratur, im Mittelalter wie in der neuen Zeit Europa beherrscht. Eingreifende Wirkungen sind von ihr auf die andern Litteraturen zu allen Zeiten ausgeübt worden. Sie selbst ist ein getreues Bild des Volkscharakters, in dem keltisches und römisches Wesen oft unvermittelt nebeneinanderhergehen, oft wieder in seltsamer Mischung sich verbinden. Die Spuren dieser beiden Strömungen kann man in der französischen Litteratur zu allen Zeiten, in ihren Blütetagen wie in den Perioden des Verfalls, wahrnehmen. Mit der einen ziehen Zweifel, Scherz und Spott, mit der andern der Humor und das Pathos durch diese Litteratur. Montaigne, Molière, Béranger gehen mit der ersten, Rabelais, Diderot, Corneille und Viktor Hugo mit der zweiten Strömung. Das Verbindende zwischen beiden Strömungen ist das eigentümlich gallische Element, von dem sie alle mehr oder minder erfüllt sind. In der Vereinigung dieser scheinbar so widerstreitenden Gaben und Charaktereigentümlichkeiten liegt wohl auch das Geheimnis des großen, unmittelbaren Einflusses auf das Leben der Völker, den die französische Litteratur, mehr als anderen, von jeher auszuüben vermocht hat.

Italien.

Länger als in irgend einem anderen Lande hat in Italien der Einfluß des klassischen Altertums fortgewirkt. Trotz der schweren Kämpfe, welche das Land während des ganzen Mittelalters heimsuchten, hat im Grunde genommen diese Tradition niemals aufgehört, und als der nationale Geist in Italien zum erstenmal erwachte, konnte er unmittelbar an diese klassischen Traditionen anknüpfen. Zwar hatte kein europäischer Staat so viel von den Folgen der Völkerwanderung zu leiden als gerade Italien; nichtsdestoweniger ist auch in der langen Nacht des Mittelalters die Kultur dort niemals völlig erloschen. Ein Rest alter römischer Sitte und antiken Geisteslebens erhielt sich stets auf dem geweihten Boden, wo einst dieses Geistesleben geblüht hatte, und Italien blieb auch während dieser Zeit der Mittelpunkt Europas, auf den sich die Blicke aller Völker lenkten. Der Fels Petri stand unerschüttert; wie heiß auch die Kämpfe waren, welche ringsumher geführt wurden: er wußte sich die geistige Herrschaft über die gesamte Christenheit zu sichern. Die Herstellung des römischen Kaisertums gab Italien eine besondere Stellung innerhalb der europäischen Welt. Die Kämpfe zwischen Kaiser und Papst setzten die Gemüter in Bewegung; so ließen eine nationale Einigung nicht zu stande kommen, aber an ihre Stelle trat die Macht der einzelnen Städte, welche ihr Freiheitsgefühl entwickelten. Die Eroberung Siziliens durch die Normannen, die Seekämpfe der kleinen Republiken, die Kreuzzüge in den Orient brachten Italien mit fremden Ländern in Berührung und wirkten auf den Handel, die Industrie, die Künste und die Kultur zurück. Die drei großen Republiken Venedig, Genua und Pisa waren seit Beginn der Kreuzzüge mächtig geworden, aber sie verfolgten mit starker Eifersucht ihre besonderen Interessen. Je mehr die kaiserliche Macht verfiel, desto stärker wurden diese freien Republiken, in welchen während ihrer ersten großen Periode die italienische Litteratur eifrige Pflege gefunden hatte. In diesen freien Stadtgemeinden, welche zuerst in Italien entstanden waren, war auch die herrschende Verfassungsform des Mittelalters, namentlich das feudale System gebrochen; alle politischen Faktoren aber, die freien Kommunen, das Kaisertum wie das Papsttum waren in allen politischen Entwickelungen von den klassischen Ideen beeinflußt. Alle ahmten Rom nach, strebten nach Ruhm und Macht, jede aber nur für sich; ein Nationalgefühl konnte nicht aufkommen. Nur im Süden herrschte eine starke Feudalmonarchie, welche dem Geist der neuen Zeit den Zuzug versperrte. Früher und stärker als in andern Ländern regte sich jedoch in Italien der Geist der neuen Zeit, welche die Bollwerke des Mittelalters vernichtete. Schon im 11. Jahrhundert gelangte Italien zu jener Vorrenaissance, welche mit Eifer sich der

Antike wieder zuwendet und sie mit den Ideen des eignen Zeitalters verbindet. Die großen Bewegungen innerhalb der Kirche, die erbitterten Kämpfe für und wider die Neuerungen, welche die einzelnen Päpste einführten, mußten mit geistigen Waffen ausgekämpft werden; dadurch kamen die philosophischen und theologischen Studien wieder in Blüte. Die Scholastik, welche von Gelehrten aus Italien eingeleitet wurde, fand aber ihre Fortsetzung in Frankreich, wo die klassische Kultur eine höhere Entwickelung erreicht hatte, und nicht in Italien, wo sie stiller aber nachhaltiger fortwirkte und mit dem Leben der Nation sich verwebte. Einer ihrer vordersten Streiter war ja Thomas von Aquino, der aus Italien stammte, in Franlreich lehrte und dann in seiner Heimat gestorben ist. Sein Versuch, das kirchliche Lehrsystem zu einer einheitlichen philosophischen Weltanschauung zu erheben, begründete und erhielt die Scholastik. Eine bedeutungsvolle lateinische Litteratur hat Italien niemals gehabt; nur in der religiösen Lyrik hat es einige hervorragende Dichter aufzuweisen. Erst als sich aus dem Lateinischen im Munde des Volkes eine eigne nationale Sprache entwickelt hatte, erwachte auch in Italien eine selbständige Litteratur.

Auf verschiedene Weise haben die Sprachforscher die Entstehung der italienischen Sprache zu erklären versucht. Die größte Wahrscheinlichkeit hat die Annahme für sich, daß auch sie aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit den Sprachen der in Italien eingedrungenen Völker hervorgegangen ist. Schon gegen das Ende des ersten Jahrtausends ist in Urkunden und Inschriften von einer Lingua italica die Rede; aber für die Litteratur wird dieses neue Idiom erst später verwendbar, während von den andern romanischen Sprachen die provençalische und altfranzösische im 12. Jahrhundert bereits zur höchsten Blüte gelangt sind. Die Versuche, litterarische Denkmäler in italienischer Sprache aufzuweisen, welche weiter zurückgehen als in den Anfang des 13. Jahrhunderts, sind bisher vergeblich gewesen. Es ist ersichtlich, daß der lange fortwirkende Einfluß des klassischen Latein die Entwickelung der neuen Volkssprache zurückdämmte; erst als mit dem Aufblühen der Städte das Freiheitsgefühl der Italiener neu erwachte und aus den Fesseln des Mittelalters sich zu befreien suchte, erstand auch ein nationales Idiom und eine nationale Litteratur. Zum drittenmal trat Italien seine Herrschaft über Europa an, indem es an die Stelle der kirchlich-scholastischen Bildung des Mittelalters die Kultur der Renaissance setzte. Der edle Wettkampf der einzelnen Städte beteiligte sich an dem geistigen Schaffen der Nation; eine Reihe günstiger Faktoren wirkte zusammen, um diese Litteratur zur Blüte zu bringen. Es ist merkwürdig, daß dieses Aufblühen der Künste und Wissenschaften mit der immer wachsenden politischen Zerrüttung des Landes Hand in Hand ging. In fünf Staaten: in Neapel, Rom, Florenz, Mailand und Venedig konzentrierte sich die Macht und das Ansehen Italiens; jeder dieser Staaten kämpfte und arbeitete für sich und sah in dem andern seinen Feind. Erst im 15. Jahrhundert wurde das politische Gleichgewicht Italiens, welches durch die Fehden der einzelnen Staaten sich bis dahin erhalten hatte, durch den französischen Machteinfluß zerstört; die florentinische Republik, welche für das Aufblühen der Kunst und Dichtung von höchster Bedeutung gewesen ist, ging zurück, und es erwachte ein neuer, streng kirchlicher, antireformatorischer Geist, welcher in der nächsten Epoche unter spanischem



Thomas von Aquino verteidigt (1256 zu Anagni) vor Papst Alexander IV. und einer Versammlung von Prälaten und Gelehrten die Bettelorden gegen die Angriffe der Universität Paris. Gemälde von Benozzo di Gozzoli, für den Dom zu Pisa Jetzt: Paris, Louvre.

Einfluß zu völliger Herrschaft gelangte. Die folgenden Blätter der Geschichte Italiens sind die traurigsten; abwechselnd gelangt das Land unter spanische, unter österreichische, unter französische Herrschaft. Aus diesen trüben Verhältnissen hat sich Italien erst in der neuen Zeit zu befreien gewußt; die nationale Idee, welche hervorragende Geister im Volke zu erwecken und lebendig zu erhalten verstanden haben: die Idee der Herstellung einer politischen Einheit auf der apenninischen Halbinsel wurde zu einem mächtigen ausschlaggebenden Faktor, welcher immer stärker wurde, je größer die Bedrückung, je tiefer das nationale Elend, je mehr sich anderseits der Kreis der allgemeinen Bildung erweitert hat. Die erfolgte Einigung Italiens nach den Kämpfen eines Jahrtausends brachte auch in seine Litteratur den Aufschwung eines neuen Lebens.

Demgemäß gliedert sich die italienische Litteratur von selbst in vier große Perioden. Nur in ihren frühesten Anfängen ist sie von der provençalischen Poesie beeinflußt. Ihre erste große Periode hat auch ihre hervorragendsten Dichter und Schriftsteller; in der zweiten Hälfte dieser Periode gelangen die klassischen Studien in der Renaissance zur Alleinherrschaft. In der nächsten Periode verbindet sich die nationale italienische Bildung mit der antiken zu einer höhern Einheit; auf der andern Seite aber beginnt bereits unter den Kämpfen für die politische Freiheit der Verfall; die absolute Gewalt und die Reaktion der Kirche gegen das Eindringen eines freien religiösen Geistes ersticken die humanistische Bildung. In der letzten Periode, welche bis zur Gegenwart reicht, erlebt die Litteratur durch die patriotischen und freisinnigen Ideen eine neue Blütezeit.

Erste Periode.

In Italien, das ja von jeher der Mittelpunkt des innern und äußern Lebens der Christenheit gewesen ist, hatte, wie gesagt, die lateinische Litteratur keine solche Blüte erlangt wie in anderen Ländern; dagegen erreichte die Poesie der Kirche, die wir bereits geschildert haben, durch einzelne Dichter gerade in Italien eine hohe Vollendung. Freilich dieselben frommen Dichter, welche in der Sprache Ovids und Virgils den Triumph der Kirche feierten, lehnten sich in ihren Lehren gegen die geistigen Errungenschaften des Altertums, die sich früher als ein breiter Strom durch Italien und die ganze übrige europäische Kulturwelt ergossen hatten, mit Entschiedenheit auf. Nur wenige über ihr Zeitalter hervorragende Geister pflegten diese Kultur, wie Cassiodor, der durch eine encyklopädische Darstellung der wissenschaftlichen Resultate der Antike bei den Mönchen seines Klosters Vivarium den Sinn für Bildung und Gelehrsamkeit, freilich bloß als Hilfsmittel zum Verständnis der Heiligen Schrift, zu erwecken sich bemühte. Andere Klöster, besonders in dem neugestifteten Benediktinerorden, erschlossen sich gleichfalls dieser gelehrten Thätigkeit mit derselben Tendenz; aber der Volksgeist empfing von dieser Thätigkeit nicht die geringste Einwirkung. Unter dem Einfluß der Kirche hatte sich die Phantasie den Nachtseiten des menschlichen Lebens mit Vorliebe zugewendet; im Hintergrunde dieser religiösen Phantasiegebilde stand die Vorstellung von dem Leben im Jammerthal dieser Erde, von den letzten Dingen, von der Flammenqual der Hölle und den Wonnen des

Paradieses. Die Legenden der Heiligen, Visionen, Träume und Geistererscheinungen bildeten den Inhalt jener lateinischen Litteratur, deren mystischer Grundgedanke die Erweckung der Seele und ihre Vorbereitung für das jenseitige Leben waren. Gegenüber dieser asketischen Litteratur mußte die provençalische Poesie, sobald sie in Italien bekannt wurde, mit ihrer Fülle sprühenden Lebens die Gemüter natürlich mächtig ergreifen. Als die Troubadours aus ihrer durch die Grausamkeit der Päpste verwüsteten Heimat fliehen mußten, bot ihnen Italien eine neue Heimat. Schon früher waren einige der hervorragendsten, wie Bernard von Ventadour, Peire Vidal, Raimbaut de Vaqueiras u. a. nach Italien gekommen und hatten dort am Hofe des Kaisers wie in den Schlössern des Landes ihre Lieder gesungen. Von jeher stand Norditalien mit der Provence in politischen und Handelsbeziehungen, welche einen Verkehr zwischen den beiden Ländern erleichterten. Die Troubadours, welche nach Italien kamen, nahmen an den politischen Händeln des Landes eifrigen Anteil; in ihren Sirventes griffen sie Kirche und Staat, Kaiser und Lehnsherren an. In den großen Parteikämpfen des Mittelalters zwischen den Guelfen und Ghibellinen, zwischen Kaisern und Päpsten nahmen sie meist Partei für die weiße Rose und die rote Lilie gegen den Adler, der mit seinen Klauen den blauen Drachen zu zerreißen suchte. Der Eindruck, den die provençalische Lyrik in Italien hervorbrachte, der allgemeine Beifall, den ihre Gesänge fanden, trieben natürlich auch einheimische Dichter zur Nachahmung; zunächst bedienten diese sich der provençalischen Sprache, die durch den regen Verkehr mit Südfrankreich auch in Italien wohlbekannt war. Der berühmteste der italienischen Troubadours ist bereits genannt worden: es war Sordello von Mantua, den Dante später als den Typus des edelsten patriotischen Stolzes gefeiert hat. Nur in Sicilien am Hofe Kaiser Friedrichs II. erblühte zuerst die italienische Kunstdichtung; dort hatten die Wirkungen der ehemaligen arabischen Herrschaft noch fortgedauert, und dieser glänzende Hof ward der Mittelpunkt einer neuen Bildung. Hier blühten die Wissenschaft und die Poesie; Kaiser Friedrich selbst, sein Sohn, König Enzio von Sardinien, und Pier della Vigna aus Kapua, sein höchster Staatsbeamter, gehörten zu den Dichtern der neuen sicilianischen Schule, um die sich eine Reihe anderer Dichter scharten. Die poetische Bedeutung dieser sicilianischen Dichterschule darf freilich nicht überschätzt werden; auch sie bewegt sich nur in Nachahmungen provençalischer Muster und entbehrt darum jener Frische und Originalität, welche den Anfängen einer nationalen Poesie sonst überall innewohnt. „Der Gehalt der provençalischen Poesie geht in eine andere Sprache über, ohne sich zu ändern, indem er nur um vieles ärmlicher wird. Die neue Sprache übte hier keinen erfrischenden Einfluß; es war wirklich nur ein anderes Gewand, welches dem alten Gegenstand umgehängt ward, und bei dieser Neuerung hat die Poesie an ästhetischem Werte nicht gewinnen können; im Gegenteil verlor sie in dem noch schwerfälligern Idiom die Anmut und Zierlichkeit, welche sie ursprünglich besessen hatte.“ Das Rittertum hat in Italien niemals rechte Wurzel fassen können, und so ward die italienische Troubadourpoesie nur eine Nachahmung ohne jedes individuelle Leben. Ja, es ist merkwürdig, daß diese sicilianische Dichtung nicht einmal in dem heimischen oder wenigstens in einem süditalienischen Dialekt

sich versuchte; ihre Sprache ist dieselbe wie die der ältesten toscanischen Gedichte, welche die Grundlage der spätern italienischen Litteratur geworden sind. Ein einziges Gedicht: „Il contrastro“ (Der Streit), ein Gespräch zwischen einem Manne und einem Mädchen, tritt aus dem Zusammenhang jener sicilianischen Dichterschule hervor und bedeutet im Grunde genommen den Anfang einer originellen italienischen Poesie. Der Name des Verfassers lautete wahrscheinlich Cielo dal Camo; aber an den Dichter wie an sein Gedicht knüpfte sich lange gelehrter Streit, und schließlich hat die Ansicht, daß wir es in dem „Contrasto“ mit einem Erzeugnis echter, roher aber frischer Volkspoesie zu thun haben, mit dem ältesten mundartlichen Denkmal der italienischen Litteratur, die meiste Annahme gefunden.

Mit dem Ende der Hohenstaufenherrschaft hört in Italien auch die ritterliche Lyrik auf. Inzwischen hatte aber auch in anderen Teilen des Landes eine volkstümliche Poesie sich entwickelt, deren Formen von der höfischen Lyrik sich weit entfernten; die Pflege der Poesie in der italienischen Vulgärsprache fand hauptsächlich in Toscana eine neue Stätte. In Arezzo, Siena, Lucca, Florenz und Pisa treten eine Reihe von Dichtern auf, deren Namen man in den Liedersammlungen jener Zeit wiederholt antrifft. Es ist nicht unmöglich, daß einzelne dieser Dichter am Hofe Kaiser Friedrichs selbst gelebt und von dorther die poetische Manier in die Heimat zurückgebracht haben, denn ein Zusammenhang zwischen dieser toscanischen und der südlichen Schule ist unverkennbar, und das Bewußtsein dieses engen Zusammenhangs manifestierte sich schon darin, daß man die ganze älteste italienische Poesie ‚sicilianisch‘ nannte. Der bedeutendste der Dichter war Guittone d'Arezzo; er war ein gelehrter Mann, dessen sprachliche Kenntnisse vor allem gerühmt werden. In seiner ersten poetischen Thätigkeit huldigte er nur der Troubadourpoesie; erst in der Mitte seines Lebens bekehrte er sich plötzlich und gründete ein Kloster. Er schmähte nun die Liebe, die er vordem so hoch gepriesen, auf das heftigste und verkündete in seinen Liedern als die alleinige und wahre die Liebe zu Gott. Seine Poesie ist von den Provençalen nicht minder wie von dem klassischen Altertum beeinflußt; nur seine politischen Gedichte sind durch den Ernst und die Kraft, mit welcher sie den Ideen des Dichters Ausdruck geben, von Bedeutung. Guittone war das Haupt einer Schule, welche zahlreiche toscanische Dichter umfaßte, die alle in derselben Weise fortsangen und nur selten einen frischen Ton anklingen ließen; erst später erfuhr die Dichtung durch die Berührung mit der Volkspoesie, oder doch zum mindesten mit der Empfindungsweise des Volkes, eine Umbildung. Ein Dichter Guido Guinicelli von Bologna war der Begründer dieser neuen Richtung, und von Bologna ging der dolce stil nuovo aus. Das Streben nach Tiefe, nach Kraft und Ernst ist es vor allem, was diese Richtung von der alten so vorteilhaft unterscheidet; aber der ‚süße neue Stil‘, der Schwung der Begeisterung und die Höhe der Gedanken, welche die Dichtungen Guido Guinicellis auszeichneten, wurden von den späteren Kunstdichtern nicht erreicht.

Etwas später als die provençalischen Troubadours hielten auch die französischen Trouvèrs ihren Einzug in Italien. Die chansons de geste und die anderen epischen Romane der Franzosen boten den in Italien selbst fehlenden Stoff für die

erzählende Dichtung dar; namentlich in Oberitalien waren die Helden der altfranzösischen Epen ebenso populär und gefeiert wie in ihrer eignen Heimat. Die Schriftsteller bedienten sich mit Vorliebe des Französischen, welches ihnen für den Ritterroman als die geeignetste Sprache erschien. Ihren Darstellungen liegen ungefähr dieselben Erlebnisse zu Grunde, wie sie die französischen chansons von den karolingischen Helden berichten. Ihren Anfang nahm diese Litteratur wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts; sie erhielt sich lange auf italienischem Boden, weil sie dort Anknüpfungspunkte fand. Auch den Italienern galt Karl der Große, als der Wiederhersteller des römischen Kaisertums, fast als einer der ihrigen; die Phantasie der Italiener umkleidete seine Heldengestalt mit allem Glanz der Sage, und in dieser Weise lebte sie fast zwei Jahrhunderte auf italienischem Boden fort, die nationale Heldendichtung ersetzend. Auch die religiöse und moralische Poesie blühte lange in Italien während des 13. Jahrhunderts, indes die religiöse Lyrik in Umbrien, welches der wahre Mittelpunkt der großen religiösen Bewegung im 13. Jahrhundert gewesen ist, durch einen hervorragenden Vertreter geweckt wurde: durch Franz von Assisi (1282—1326). Auch er bekehrte sich nach einem fröhlichen Weltleben zur Einsamkeit und Askese und begründete den Franziskanerorden, dessen Hauptregel die Armut aller und die des einzelnen war. Aber seine Askese war keine finstere Abwendung von der schönen Welt, sondern ein inniges Sichversenken in die Geheimnisse der Schöpfung. In einer Zeit, wo das Papsttum durch Innocenz III. den höchsten Glanz erreicht hatte, predigte Franz von Assisi die Lehre von der Armut als der echten Nachfolge Christi und gründete einen wandernden Bettlerorden, um den Armen das Evangelium zu predigen. Die Poesie, welche sein Leben erfüllte, sprach er auch in Liedern aus; er sang Hymnen an seine Schwester die Sonne und an seinen Bruder den Mond; der Gesang der Sonne ist sein berühmtestes Lied. Eine überschwengliche Inbrunst religiösen Naturgefühls wohnte in seiner Seele. Aus dem neuen Orden erwuchsen bald auch angesehene Vertreter der theologischen Wissenschaft, indes die schwärmerischen Anhänger des heiligen Franciskus von Assisi ein neues Christentum, ein geistiges Reich der Armut im Gegensatz zu der verweltlichten römischen Kirche gründen wollten. ‚Spielleute des Herrn‘ nannten sich jene frommen Männer, welche bald volkstümlich wurden, da sie



Franz von Assisi.
Gemälde aus der Schule von Siena. In der Akademie zu Siena.

sich nicht in die Einsamkeit der Klosterzellen zurückzogen, sondern in das Getriebe der Menschen, in die Kämpfe der Zeit mischten und das arbeitende und gedrückte Volk zu trösten suchten. Wie Franciskus selber, so dichtete auch sein Jünger Fra Jacopone in italienischer Mundart. Auch ihm galt die Entsagung des



Franz von Assisi empfängt von Papst Innocenz III. die Erlaubnis der freien Predigt.
Fresco von Giotto di Bondone in der Oberkirche zu Assisi.

Irdischen als die Befreiung des Geistes und als ein Trost für alle Mühseligen und Beladenen. Im Gegensatz zu den lateinischen Hymnen, welche das Volk nicht mehr verstand, dichteten jene Sänger die Landa, das populäre geistliche Lied, das in jenen Tagen neu aufflammenden religiösen Hochgefühls einen mächtigen Aufschwung nahm:

Wer als Braut die Armut freit,
Wohnt im Reich der Friedlichkeit.

Gott kann nicht ins Herz gelangen,
Das im Irdischen befangen;
Armut hat so weit Umfangen,
Daß sie Raum dem Himmel beut.

Armut ist es, nichts zu haben,
Keinem Schatze nachzugraben,
Zu besitzen alle Gaben
In der Freiheit Heiligkeit.

In solchen und ähnlichen Strophen sprach Fra Jacopone seine Begeisterung für die obersten Regeln des Ordens aus; um Christi willen wünscht er sich mit dem größten Gleichmut alle Mühen, Schmerzen und Drangsale zu ertragen. Die mystische Liebe zu Gott erscheint bei diesen Sängern in den glühendsten Farben irdischer Sehnsucht; es ist in der That ein wahrer Taumel religiöser Leidenschaft, den sie predigen und singen.

Auch die theologische Wissenschaft, wie sie von Italien ausging, hatte einen philosophischen Charakter, der Glaube sollte der Erkenntnis vorangehen — das war die Lehre, welche im Dienste der Kirche die Philosophie zu erneuern suchte. Die Anhänger des heiligen Franciskus wollten aber von dieser Erkenntnis nichts wissen; sie sahen in der buchstäblichen Durchführung der Bergpredigt das Gesetz des neuen Lebens, und in der weltentsagenden Gütergemeinschaft die einzige natürliche Form des Christentums.

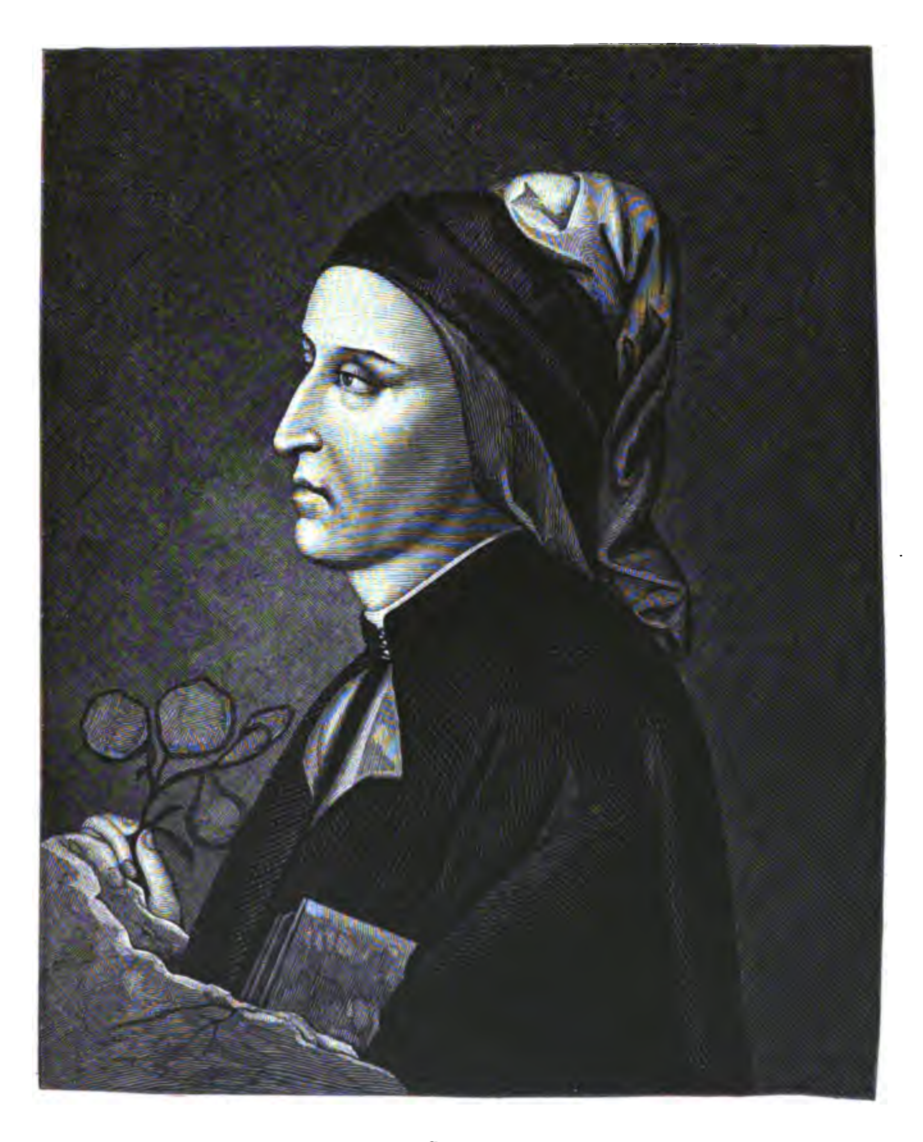


Fra Jacopone.
Gemälde von Antonio Vite (?) im Dom zu Prato.

Wie überall hat sich auch in Italien die Prosa später als die Poesie entwickelt; das erste bedeutendste Werk in italienischer Prosa sind die „Cento Novelle Antiche," hundert Novellen aus dem Ritterleben, welche alle jene Stoffe behandeln, die uns aus der französischen Litteratur

bereits bekannt sind: aus der griechischen Göttersage, aus der römischen und biblischen Geschichte, aber auch aus den Ereignissen des frühen Mittelalters. Selbst die Führer der provençalischen Poesie erscheinen hier bereits als Helden, deren Sitten, Reden, Thaten der Höflichkeit und Liebesaventüren in diesen hundert Novellen geschildert werden. Auch aus dem Leben seiner Zeit hat der unbekannte Kompilator geschöpft, aber es ist wahrscheinlich, daß er keine einzige seiner Erzählungen erfunden, sondern jenen Geschichtssammlungen, welche ein Gemeingut des Mittelalters waren, entnommen hat. Nicht viel besser stand es mit der wirklichen Geschichtschreibung im 13. Jahrhundert, welche sich meist noch der lateinischen Sprache bediente, indes die Vulgärsprache schon auf dem Gebiete der Prosalitteratur Eingang gefunden hatte. Als ein „großer Philosoph und vollendeter Meister der Rhetorik“ galt im 13. Jahrhundert Brunetto Latini (1210—1294), der in seinem „Trésor“ eine Encyklopädie nach dem damaligen Stande der Wissenschaften lieferte. Natürlich fand auch die allegorisch-didaktische Dichtung der französischen Poesie Eingang und Nachahmung in Italien; der Roman de la Rose wurde von einem toscanischen Dichter in 232 Sonetten übertragen, und diese Dichtung, welche der Herausgeber „Il fiore“ betitelt hat, weil in ihr statt von der Rose immer nur von einer Blume die Rede ist, fand großen Anklang. Bedeutender war Guido Cavalcanti, welcher damals als der vornehmste Vertreter der lyrischen Kunstdichtung galt; er war als Dichter wie als Philosoph gefeiert, und seine Kanzonen an die Geliebte wurden als Wunderwerke angesehen. Hätte die gelehrte Dichtung in der Weise sich entwickelt wie Brunetto Latini, Guido Cavalcanti u. a. es erstrebten, so wäre sie nimmermehr zu der Bedeutung gelangt, die sie wirklich erreichte. Im allgemeinen hat die Frühzeit der italienischen Litteratur kein Werk von origineller Größe aufzuweisen; es bewegt sich alles in Nachahmungen provençalischer und französischer Dichtungen, und die Dichter stehen in entschiedener Abhängigkeit von fremden Mustern.

Allein die religiöse Lyrik, welche in den Händen des Volkes geblieben war, barg Keime wahrer Poesie, welche in heimischem Boden wurzelten und durch einen Dichter von hoher Begabung zur Entfaltung gelangen mußten. Dieser Dichter war Dante Alighieri (1265—1321). Sein Leben ist bekannt, auch seine glühende Leidenschaft für Beatrice Portinari, deren Schönheit ihn zu seinen ersten lyrischen Gedichten begeisterte und die er als seine Führerin durch das Paradies unsterblich gepriesen hat. Als Mann leistete er seiner Heimatstadt Florenz mit dem Wort und mit dem Schwert gute Dienste. Später wurde er seiner Güter beraubt und verbannt. Im Exil dichtete er seine Commedia, welcher die Bewunderung später Geschlechter den Namen divina beigelegt hat. Er starb zu Ravenna. Dantes Bedeutung ruht darin, daß er am Ausgang des Mittelalters und am Eingang der neuen Zeit steht. Von dem Mittelalter sah er sich durch eine weite Kluft geschieden. Die sittliche Tendenz des Christentums war im Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum, zwischen Herren und Städten, zwischen Fürstengewalt und Volksfreiheit in den entschiedensten Gegensatz zu den natürlichen Regungen des Volkslebens getreten. Nur wenige einsame Denker hatten die



Dante.

Nach einem Aquarell von Mussini. Originalgemälde von Giotto di Bondone.



Kraft behalten, in den Wirren streitender Parteien den Weg des Friedens zu finden; keiner aber wußte diesen Weg mit solcher Sicherheit einzuschlagen wie Dante. Er war jedoch kein einsamer Denker und auch kein unbeteiligter Beobachter der Welthändel, sondern er war vielmehr eifrig bemüht, die Welt zum wahren Frieden zu führen. „Sein Leben und Wirken gestaltete sich zu dem Ausdruck der nie gestillten Sehnsucht, das Zeitliche zu verewigen, das Diesseits mit dem Jenseits, an deren Widerstreit die Zeitgenossen meistens Schiffbruch litten, durch Erkenntnis ihres gemeinsamen Ursprungs auszusöhnen." Und diese Sehnsucht nährte in ihm die allwaltende Liebe, die niemals ganz in das Sinnliche aufging, sondern in der irdischen Gestalt immer nur das Symbol der ewigen Idee erkannte.

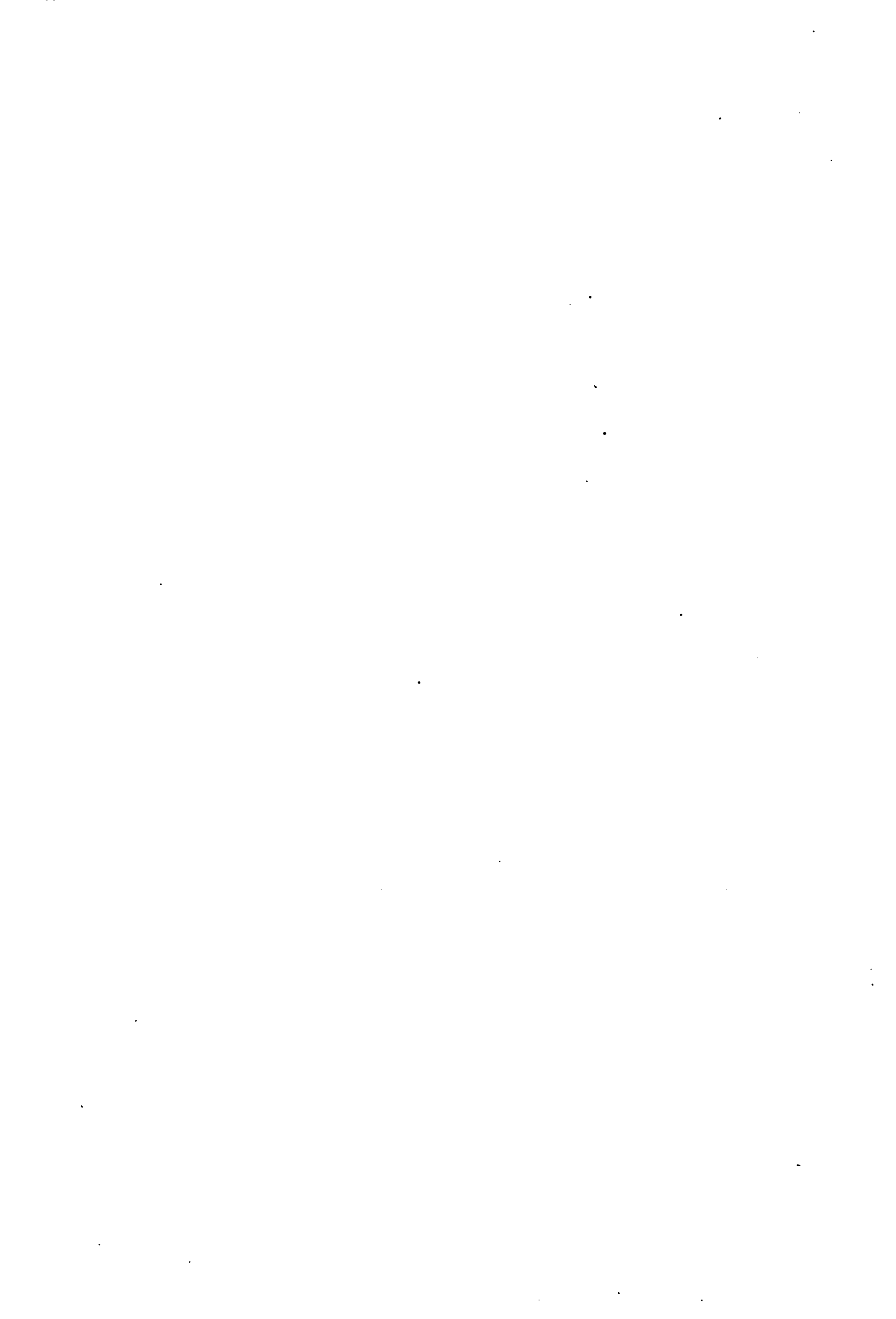
Dante war neun Jahre alt, als er die achtjährige Beatrice zum erstenmal sah. Er erzählt selbst: „Der Geist des Lebens, welcher in der geheimsten Kammer des Herzens wohnt, fing an so heftig zu erzittern, daß es zum Erschrecken sichtbar wurde in den kleinsten Pulsen, und bebend sagte er die Worte: ‚Siehe da ein Gott, mächtiger denn ich, welcher kommt über mich zu herrschen'; und der Geist der Empfindung fühlte: ‚Meine Seligkeit ist erschienen'." In dieser Schilderung liegt schon die ganze Bedeutung, welche Dante der irdischen wie der himmlischen Liebe beilegt. Kein Dichter ist so subjektiv wie er; er hat sein ganzes Selbst, sein Leben, Wünschen und Hoffen, seine Erkenntnis und sein Wissen, seine Empfindung und seinen Glauben in seine Werke hineingelegt; er erzählt uns in ihnen die eigene Seelengeschichte; sein Zorn und seine Liebe sind der Mittelpunkt seines Gedichts. Die Liebe ist ihm das Ewige in der Welt, die Freiheit das Ziel des Lebens. Durch ihn gewann Italien, welches bisher hinter Frankreich und Deutschland zurückgestanden, mit einem Schlage den Vorrang in der Weltlitteratur. Als ein früher Tod ihm seine Beatrice raubte, da verklärte sich seine irdische Liebe vollends zur himmlischen. Dante hat in seinem Büchlein „Das neue Leben" (La Vita Nuova) die Geschichte seiner Liebe selbst berichtet. Die Geliebte erscheint ihm als das lebendig gewordene göttliche Ideal, vom Himmel gekommen, um der Welt einen Abglanz paradiesischer Herrlichkeit mitzuteilen. Dieses Ideal ist das der platonischen Liebe, die eine Atmosphäre von Reinheit um sich verbreitet. Der Grundzug der Dichtung ist der, den Menschen zur Erkenntnis zu führen und durch Schmerz und Liebe vom Irdischen zum Übersinnlichen zu läutern. Wie Dante selbst bekennt, wendete er sich nun philosophischen Studien zu; in der Schrift des Boëthius fand auch er Trost für das Unglück, welches ihn betroffen.

Seine Philosophie ruht natürlich auf scholastischem Untergrund. In seinem philosophischen Hauptwerk, dem „Gastmahl" (Convivio) lehrt er die Doktrinen des Thomas von Aquino; aber die Strenge des Begriffs wird bei ihm durch die Anlehnung an das Poetische gemildert, das Unfaßbare durch ein Bild, eine Personifikation in den Kreis der Phantasie gezogen. Das Werk umfaßt den Inhalt seiner gesamten Welterkenntnis; nur selten tritt der Dichter hervor, um auch hier über das Wesen der Liebe uns zu belehren. Als der höchste Gipfel der Weisheit erscheint ihm die Liebe zur Wahrheit und Tugend, und darum gilt ihm die Natur, in ihrer göttlichen Reinheit gesehen, als das Höchste, der Zustand seines Vaterlandes und seiner Vaterstadt als ein überaus trauriger. Ja, seine Über-

zeugung steigert sich zur Leidenschaft, wenn er den Verfall der Sitten in Florenz betrachtet. Neue Hoffnung leuchtet auf, da Heinrich VII. über die Alpen nach Italien zieht, um die Kaiserkrone wiederzuerobern; er sieht in ihm den gottgeweihten Fürsten, der das verlassene Italien zu neuem Ruhm bringen, der die Gottlosen strafen, die Gedemütigten aufrichten, Friede und Glückseligkeit wiederherstellen werde. Als Heinrich der Tod ereilte, hegte Dante tiefe Trauer; aber das Ideal irdischer Weltordnung blieb unverrückt in seiner Seele stehen. Keine seiner Hoffnungen hatte sich verwirklicht, da er zu Ravenna im Jahre 1321 sein Leben beschloß, denn die Entwickelung der Völker war über beide Machtfaktoren des Papsttums und des Kaisertums weit hinausgeschritten. Dantes Ideal aber, daß die Staatsherrschaft auf Gerechtigkeit gegründet und daß dem Kaiser zu geben sei, was des Kaisers, und dem Papste, was des Papstes, gelangte in der neuen Zeit immer mehr zur Verwirklichung. Dieser idealen Anschauung hat Dante in seiner lateinischen Schrift „Über die Monarchie“ (De monarchia) unzweideutigen Ausdruck gegeben. Mit heiligem Eifer verteidigte er die ghibellinische Idee der Unabhängigkeit des Kaisertums vom Papsttum. Sein Ideal ist die Herstellung eines Gleichgewichts der geistlichen und weltlichen Macht, die beide zum Heile der Menschheit sich verbünden sollen.

Es ist bereits gesagt worden, daß Dante mit seinen Vorgängern in der Ansicht von dem Wesen und Charakter der Poesie übereinstimmte; auch für ihn war die gelehrte Dichtung die Krone aller Poesie, und so ist es kein Wunder, wenn wir im Verlaufe seines Lebens ihn gleichfalls der allegorischen Lyrik huldigen sehen. Eine Reihe von Kanzonen, von lyrischen Gedichten erotischen und philosophischen Inhalts, sind zu verschiedenen Zeiten entstanden, aber von ungleichem Werte; die Wissenschaft birgt nach der Überzeugung Dantes und seiner Zeitgenossen auch poetische Elemente in sich. Liebe bedeutet Studium; beide erscheinen immer vereinigt. Der Zweck ist die Verherrlichung der Philosophie als einer Lehrerin der Tugend und erhabener Sittlichkeit. Diese Verherrlichung der Philosophie erscheint Dante als eine besonders wichtige Aufgabe; sie soll den Völkern ein neues Licht sein, eine neue Sonne, welche emporsteigen wird, wo die alte untergeht und Licht geben wird denen, die in Nacht und Finsternis sind, weil die alte Sonne ihnen nicht mehr leuchtet.

Um diesen Zweck zu erfüllen, schrieb Dante in italienischer und nicht in lateinischer Sprache, weil ja sein Volk das Lateinische nicht verstanden haben würde. Diese Neuerung war von besonderer Wichtigkeit. Zwar hatte auch Dante eine besondere Vorliebe für das Lateinische, ja noch in der „Vita Nuova“ hat er die Ansicht ausgesprochen, daß man im Volgare über nichts anderes als über Liebe dichten dürfe, da es ja nur geschehe, um den Frauen verständlich zu werden. Auch im „Convivio“ gesteht er dem Latein eine höhere Bedeutung zu als der Vulgärsprache; erst in seinem Büchlein „Über die Volkssprache“ (De eloquentia vulgari), eine Art Poetik, die er in den ersten Jahren des Exils verfaßte, erweiterte er den Umkreis der italienischen Dichtung, ja er ist nunmehr zu der Überzeugung gekommen, daß das Vulgare edler sei als das Lateinische. Unter den drei römischen Sprachen spricht ihm zu gunsten des Italienischen die stärkere Hinneigung zu der gemeinsamen Quelle: der lateinischen Grammatik, und

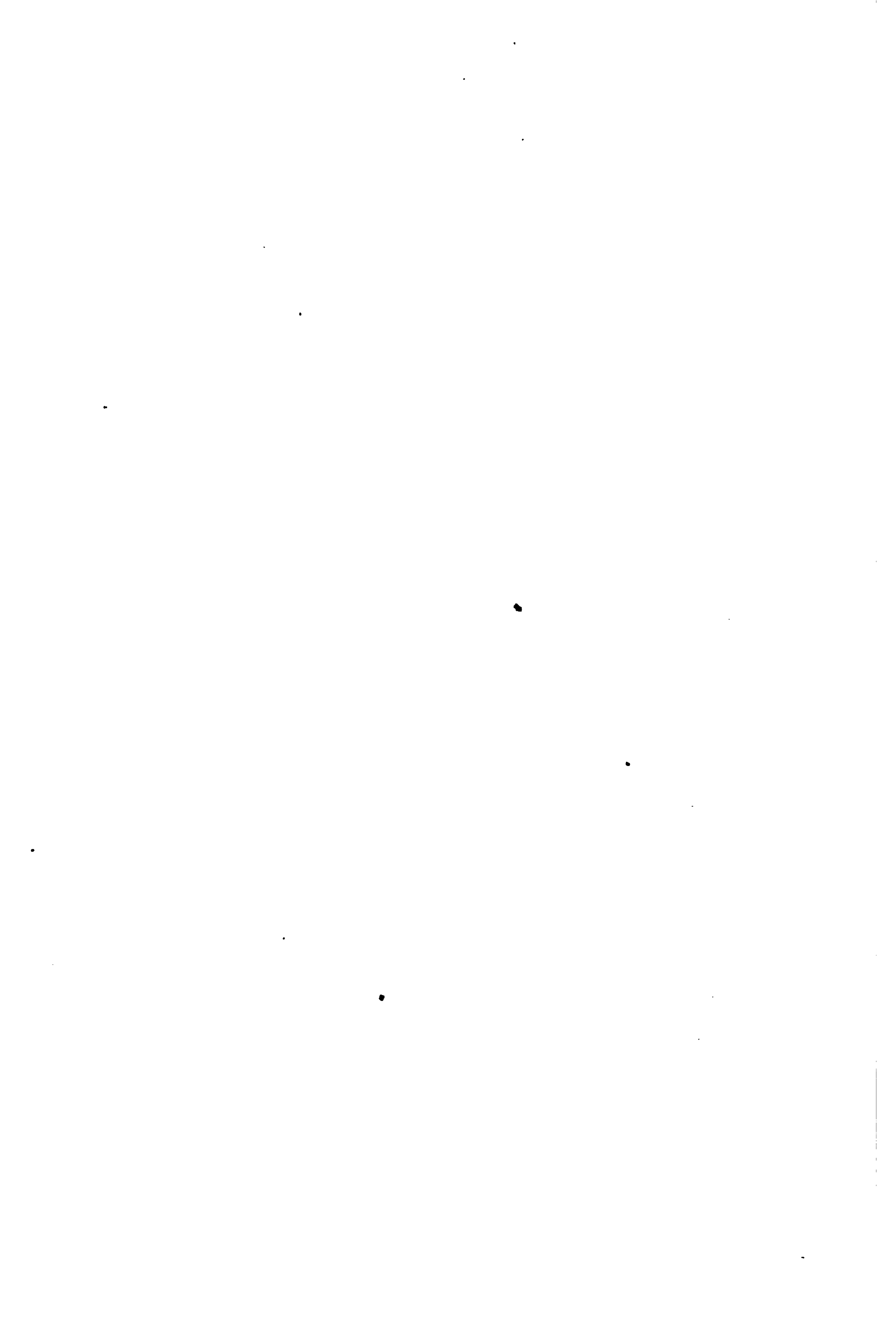


et reducit similitudinem illius fere. Ju-
sta uero ponit predictos usurarios sub ti-
tulo certorum de padua et florentia. Et post-
modum descendit ad octauum gradum seu
circulum super gerionem uirgilio existente
inter actorem et caudam predicte fere.
quia quando ratio humana ponit se in-
ter caput et caudam fraudis sensualitas
non ita decipitur.

Ecco la fera colla coda agucça.
che passa imonti e rompi imuri elarmi.
eccho colei che tutto l mondo appucça.
Si commcio lo mio duca a parlarmi.
et accennolli che uenisse aproda.
uian al fin di passeggiati marmi.
E quella socça ymagine di froda.
senuenne et arriuo la testa el busto.
man su la riua non trasse la coda.
La faccia sua era faccia domo giusto.
tanto benigna auea di fuor la pelle.
e dun serpente tutto laltro fusto.
Due branche auea pillose insin la sselle.
lo dosso el petto et ambedue le coste.
dipinto auea di nodi e de rotelle.
Con piu color sommessi esopra poste.
non fer mai drappo tartari ni turchi.
ne fur tal tele per aragne imposte.


che parte sono in acqua e parte in terra.
e chome la tra li todeschi lurchi
Lo biuero sa secta a far sua guerra.
chosi la fiera pessima si staua.
su lorlo che di pietra il sabbion serra.
Nel uano tutta sua coda guizaua.
torcendo in su la uenenosa forcha.
cha guisa di scorpion la punta armaua.
Lo duca disse or conuien che si torcha.
la nostra uia un poco in fina quella.
bestia maluagia che colla si corcha.
Pero scendemmo a la destra mamella.
e dieci passi femmo in su lostremo.
per ben cessar la rena e la fiamella.

Faksimile aus einer Handschrift von Dante's Göttlicher Komödie. 14. Jahrh. London, Brit. Mus. (Publ. of the Pal. Soc.)



die Verwendung als das Organ für die erhabene Lyrik, den dolce stil nuovo. Mit enthusiastischem Lob schmückt er die italienische Sprache, die der gebildeten Gesellschaft, die der Dichtung, welche Ruhm und Ehre verschafft. Trotz aller Vorurteile und Fehler zeigt auch dieses Werk die Kühnheit seines Geistes. Noch sind seine Briefe und Eklogen zu nennen, die für die Kenntnis des Dichters und seiner Zeit und für das Verständnis seiner Werke von hoher Wichtigkeit sind. Auch in diesen erfahren wir über die Gemütsstimmung des Dichters, über sein Liebesideal, über seine Teilnahme an den politischen Ereignissen, über seine religiösen und philosophischen Studien viel Interessantes. Die Erinnerung an seine Liebe verläßt ihn während seines ganzen Lebens nicht; seine schönsten Kanzonen und Sonette sind ihr gewidmet:

So ganz holdselig scheint, so reich an Sitte
Die Liebste, sieht man sie im Gruß sich neigen,
Daß Zittern jeden Mund befällt und Schweigen
Und keinem Aug' ein dreister Blick entglitte.

Sie aber geht durch der Entzückten Mitte
Gekleidet mild in Demut, die ihr eigen, —
Da ist's, als ob vor uns vom Himmelsreigen
Ein Wunderbild zur Erde niederschritte.

Sie stellt sich jedem Blick so lieblich dar,
Daß eine Süße dringt durchs Aug' ins Herze,
Die keiner, der ihr fremd, zu kennen wähne.

Und von der Holden Lippen wunderbar
Weht linder Hauch, erfüllt von Lieb' und Schmerze,
Der zu der Seele spricht: nun seufz' und sehne!



Illustration von Sandro Botticelli (1447—1515) zu Dantes Göttlicher Komödie.

Inferno, Gesang XXIII: Dante und Virgil von den erbosten Teufeln der fünften Schlucht des achten Kreises verfolgt; Virgil nimmt Dante in die Arme und gleitet mit ihm den Abhang zur nächsten Schlucht hinab.

Diese und die vier folgenden Illustrationen sind der im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin befindlichen berühmten Serie von Sandro Botticellis Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, 90 Federzeichnungen auf Pergament in Folio, der wertvollsten Erwerbung aus der „Hamilton-Sammlung", entnommen.

Schon in einer seiner frühesten Kanzonen erwähnt der Dichter einer Bitte, welche die Engel an Gott richten, daß er Beatrice dem Himmel wiedergebe, und der Herr ermahnt sie, sich in Frieden zu gedulden, daß die Holde, solange es ihm gefalle, dableibe, wo einer sei, der sie zu verlieren erwartet und der zu den Verdammten sagen wird: „Ich sah die Hoffnung der Seligen.“ Schon damals dachte also Dante an eine poetische Reise in das Jenseits. Auch die Vita nuova beginnt mit einer Vision, „zu schauen die Glorie seiner Gebieterin“; er wolle von Beatrice reden, wie von keiner Sterblichen je gesprochen sei, und so entstand nach Jahren unablässiger Arbeit, nach allen Kämpfen, Wirren und Leiden jenes große Gedicht, das Irdisches und Himmlisches, Natur und Geschichte, Philosophie und Poesie, Hölle, Fegefeuer und Paradies zugleich umfaßte, in welchem er die Fülle seiner Lebenserfahrung und zugleich die Wissenschaft seiner Zeit niederlegte und seiner Geliebten ein Denkmal errichtete, wie kein Dichter es vor und nach ihm geschaffen hat: „Die Göttliche Komödie“ (Divina Commedia). Das Werk ist zunächst die Schilderung des Lebens der Seligen in den drei jenseitigen Reichen; demgemäß zerfällt es in drei Teile: Hölle, Fegefeuer und Paradies. Jeder dieser Teile besteht aus dreiunddreißig Gesängen; voran geht ein einleitender Gesang, so daß das Ganze hundert Gesänge umfaßt. Es ist nebensächlich, ob Dante bei seinem Werk von früheren Visionen aus dem 12. Jahrh. beeinflußt worden ist, da doch keine auch nur entfernt an sein Gedicht heranreicht.

‚Um seines Lebenstages Mittag‘, d. h. in seinem fünfunddreißigsten Jahre, findet sich der Dichter, wie er erzählt, in einem dunklen Walde. Er gelangt an einen Hügel, dessen Gipfel von den Strahlen der Sonne erleuchtet ist; aber wilde Tiere verhindern ihn hinanzusteigen. In diesem Augenblick erscheint Virgil, der, welchen Dante für den größten Dichter des Altertums hielt, in dessen Äneide er die Anregung zu seiner eignen Schöpfung fand, weil auch dort die Erhebung des Menschen aus den Banden der Sinnlichkeit gefeiert wird. Von jeher war Virgil der Lieblingsdichter des Mittelalters; seine Schriften galten als Orakel, seine allegorische Dichtung blieb bis in die Zeiten der Renaissance hinein mustergültig, und auch die Kirche hatte in ihm einen Dichter entdeckt, den sie als einen Propheten Christi feiern durfte, da er von einer Weltverjüngung, von der Rückkehr einer Jungfrau, der Geburt eines Knäbleins und der Vertilgung einer Schlange in seinen Eklogen spricht. Der mittelalterliche Virgil ragt als Dichter über die ganze Antike hinaus; nur Aristoteles kommt ihm gleich an Allwissenheit. Er verkörpert den höchsten Ruhm Italiens und zugleich die Ahnung des welterlösenden Heils. Es ist erklärlich, daß ein Dichter, der mit gewaltiger Phantasie das Diesseits wie das Jenseits umspannte, den die Liebe zum Vaterland nicht weniger wie die Liebe zur ewigen Wahrheit durchglühte, diesen Virgil als sein Ideal und als seinen Führer durch Hölle und Fegefeuer betrachten mußte. Er

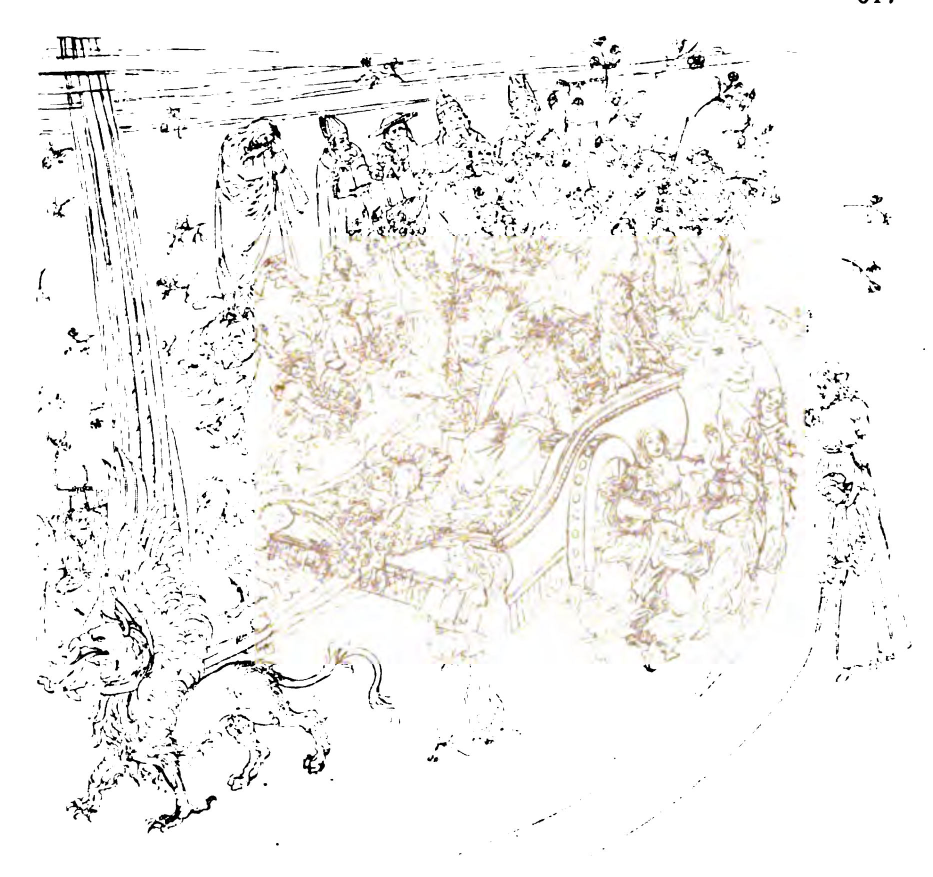
---

*) Virgil und Dante steigen auf zerklüftetem Felsweg hinab in die siebente Schlucht des Inferno; sie stehen bei'm Minotaurus, der ingrimmig seinen eigenen Arm zerfleischt und dann auf Virgils Geheiß taumelnd hinwegeilt. Am Fuße des, bei Christi Tode entstandenen, Felssturzes zieht sich ein breiter Graben hin, angefüllt mit siedendem Blut. In ihm büßen die Seelen solcher Verdammten, welche ihre Mitmenschen durch Gewalt geschädigt haben. Mehr oder weniger tief stecken sie in dem kochenden Blute je nach der Schwere ihrer Sünden, am tiefsten, bis an die Augenbrauen, die Tyrannen. Alle streben aus dem martervollen Bade heraus, aber Kentauren schießen Pfeile nach jeder Seele, die sich mehr, als ihrer Schuld zugemessen, aus dem siedenden Blute heraushebt.



Illustration von Sandro Botticelli zu Inferno, Gesang XII. Erläuterung auf Seite 614*).

wird also sein Begleiter, daß er dem Wald entrinne, indem er durch die Hölle wandert und den Berg der Reinigung hinaufsteigt. Dante folgt ihm nun in die Hölle von Kreis zu Kreise bis zum Centrum, und den Reinigungsberg hinauf bis zum Gipfel, dem irdischen Paradies, dem ersten Wohnort der Menschen. Hier verläßt ihn Virgil, und an seiner Stelle erscheint Beatrice und entführt ihn, nachdem er durch Buße und Reue versöhnt worden ist, durch die sieben Planetenhimmel, den Fixsternhimmel und das Primum mobile zum Empyreum, dem ewig ruhenden Sitze der Gottheit. Seine Wanderung geht natürlich nicht ohne Mühen und Schrecken ab; überall hat er Gelegenheit, auf Freunde oder Feinde zu stoßen, überall, in allen Teilen der von ihm durchwanderten Welten, entwickeln sich Gespräche mit bedeutenden, meist kürzlich erst verstorbenen Personen, in welchen die tiefsten Fragen der Philosophie und Theologie, die Kämpfe und Wirren der Zeit durchsprochen werden, so daß das Gedicht ein originelles Gemälde seiner Zeit und ihrer Sitten und Charaktere wird. Das ist die buchstäbliche Bedeutung, die allegorische liegt aber in der Symbolisierung des menschlichen Seelenlebens. In seines Lebens Mitte befindet sich der Mensch zumeist in jenem dunklen Wald des Erdendaseins, der voll ist von Not und Sorge, von Irrtum und Sündhaftigkeit. Er möchte diesen Wald verlassen und auf den Sonnenhügel des Glückes emporsteigen, da stellen sich ihm die Laster in Tiergestalten entgegen: die Wollust, der Hochmut, die Habsucht. Nur durch die Vernunft kann er sich aus diesem traurigen Zustand befreien; die Wissenschaft der Vernunft aber ist die Philosophie, sie läßt den Menschen nicht den ganzen Weg hinansteigen, sondern nur durch einen langen Prozeß sittlicher Läuterung. Der Führer, den er sich gewählt, zeigt ihm die Strafen der Hölle, d. h. die Laster und die Sünden in ihrer wahren Gestalt und mit ihren Folgen, dann die Reinigung durch die Reue, durch die Tugend, welche immer schwieriger und schwieriger wird, und endlich das irdische Paradies, den ersehnten Zustand des Glückes. Aber von hieraus eröffnet sich ein neuer Ausblick; hat man erst einmal diese Höhe der Lebensanschauung erreicht, so ist die Sehnsucht nach dem ewigen Leben eine große, hier kann die Philosophie nicht mehr führen. Statt dessen erscheint die himmlische Liebe, die Offenbarung und die irdische Vertreterin derselben, die Theologie, welche den Menschen allein zum Himmel führt und die Seligkeit des ewigen Lebens, den Anblick des höchsten Glückes erschließt. Dantes Gedicht ist der vollendetste Spiegel seines Zeitalters; alle Elemente der Wissenschaft, der Religion, der Politik, der nationalen Geschichte haben darin Aufnahme und Erklärung gefunden; ja seine Zeit wurde mehr von der großen Gelehrsamkeit, die Dante in diesem Werke vereinigt hatte, als von dem poetischen Gehalt ergriffen. Das Gedicht ist voller Klarheit und Realität; seine höchste Poesie liegt in der Feier der Liebe, und die wunderbarste Erscheinung in der „Komödie“ ist die Gestalt Beatrices. Das Wunderbare liegt, wie ein feinsinniger Beurteiler Dantes hervorgehoben, darin, daß sich in allen Momenten ihres Auftretens, sei es, indem sie Virgil aus der Unterwelt zur Rettung Dantes beruft, oder jener ihn auf der Höhe des Reinigungsberges durch den Laut ihres Namens zur letzten Anstrengung ermutigt, sei es, indem sie selbst im irdischen Paradies mild und ernst ihm eine während des Lebens begangene Untreue vorwirft, oder



Dantes Begegnung mit Beatrice.

Illustration von Sandro Botticelli zu Purgatorio, Gesang XXX.

Der Siegeswagen der Kirche, gezogen von einem Greifen, dem Symbol Christi, und umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten. Engel streuen Blumen über den Wagen, in dem Beatrice, im weißen Schleier und mit dem Ölzweige bekränzt, sitzt und über den Bach Eunoë hinweg zu Dante redet, neben dem Statius steht. Am linken Rade des Wagens die allegorischen Gestalten der vier Kardinaltugenden: Gerechtigkeit, Tapferkeit, Klugheit, Mäßigkeit, ihren Reigen aufführend, und gegenüber am rechten Rade drei tanzende Frauengestalten, die drei theologischen Tugenden, Liebe, Glaube, Hoffnung, darstellend. Dem Wagen folgen Lukas und Paulus, dann die vier Kirchenväter, Ambrosius, Augustinus, Gregor d. Gr. und Hieronymus; zuletzt der in Schlummer versunkene Evangelist Johannes.

sei es, daß sie mit dem Geliebten emporschwebt zu höheren Regionen — überall erblicken wir in ihr eine höhere Erscheinung, den Ausdruck des Göttlichen, die Vereinigung der irdischen und himmlischen Liebe, und doch zugleich dieselbe anmutige irdische Gestalt, dieselben individuellen persönlichen Züge, die den Dichter als Jüngling schon gefangen nahmen und als Greis noch mit tiefem Sehnen erfüllten. Den Dichter, der von sich sagen konnte:

Ich bin einer, der es spürt, wenn Liebe
Begeisternd haucht, und auf dieselbe Weise,
Wie sie immer vorspricht, schreib' ich nieder.

— ihn geleitet diese Liebe bis in die unmittelbare Nähe des höchsten Gutes; dort tritt sie gegen das Schauen zurück, und damit schließt die Vision, die Wanderung, welche in der Hölle wie im Paradies, reich ist an Tiefe der Empfindung, an grenzenloser Liebe, an gewaltigen Schilderungen und erhabenen Situationen, an satirischer Kraft und poetischer Fülle. Eine der berühmtesten dieser Schilderungen ist die, in welcher unter den Büßenden Francesca da Rimini und Paolo gleich Tauben niederschweben und ihm berichten, wie die Liebe, die sie einst im Leben zusammengeführt, sie auch im Tode noch vereine.

Gleichwie ein Taubenpaar die Lüfte teilt,
Wenn's mit weit ausgespreizten stäten Schwingen
Zum süßen Nest herab voll Sehnsucht eilt;
So sah ich sie dem Schwarme sich entringen
Bewegt vom Ruf der heißen Ungeduld
Und durch den Sturm sich zu uns niederschwingen.
„O du, der uns besucht voll Güt' und Huld
Im Purpur schwarzer Nacht, uns, die die Erde
Vordem mit Blut getüncht durch unsre Schuld;
Gern bäten wir, daß Fried' und Ruh' dir werde,
Wär' uns der Fürst des Weltenalls geneigt,
Denn dich erbarmt der seltsamen Beschwerde.
Wie ihr zu Red' und Hören Lust bezeigt,
So reden wir, so leihn wir euch die Ohren,
Wenn nur, wie eben jetzt, der Sturmwind schweigt.
Ich ward am Meerstrand in der Stadt geboren,
Wo seinen Lauf der Po zur Ruhe lenkt,
Bald mit dem Flußgefolg im Meer verloren.
Die Liebe, die in edles Herz sich senkt,
Fing diesen durch den Leib, den Liebreiz schmückte,
Der mir geraubt ward, wie's noch jetzt mich kränkt;
Die Liebe, die Geliebte stets berückte,
Ergriff für diesen mich mit solchem Brand,
Daß, wie du siehst, kein Leid ihn unterdrückte.
Die Liebe hat uns in ein Grab gesandt —
Kaina harret des, der uns erschlagen."
Der Schatten sprach's, uns kläglich zugewandt.
Vernehmend der bedrängten Seelen Klagen
Neigt' ich mein Angesicht und stand gebückt.
„Was denkst du?" hört' ich drauf den Dichter fragen.
„Weh'," sprach ich, „welche Glut, die sie durchzückt!
Welch' süßes Sinnen, liebliches Begehren
Hat sie in dieses Qualenland entrückt?"
Drauf säumt' ich nicht, zu jener mich zu kehren;
„Francesca," so begann ich nun, „dein Leid
Drängt mir ins Auge fromme Mitleidszähren.
Doch sage mir: In süßer Seufzer Zeit
Wodurch und wie verriet die Lieb' euch beiden
Den zweifelhaften Wunsch der Zärtlichkeit?"
Und sie zu mir: „Es ist das bitterste der Leiden
Sich zu erinnern einer süßen Zeit,
Wenn uns von ihr des Elends Stunden scheiden.
Zur Kurzweil lasen wir in schönen Tagen
Von Lanzelot und seinen Liebeswunden,

Wir zwei allein und meinten nichts zu wagen.
Oft hatten unsre Augen sich gefunden,
Dieweil wir lasen, oft entfärbt die Wangen.
Doch nur ein Zug war's, der uns überwunden.
Wir lasen, wie des Kusses heiß Verlangen
Im süßen Lächeln endlich fand Gewähr;
Da küßt auch mich, der stets wird an mir hangen,
Am ganzen Leibe zitternd küßt er mich;
Galeotto war das Buch, und der's geschrieben.
An jenem Tage lasen wir nicht mehr."



„Rein und bereit zum Aufschwung nach den Sternen".
Illustration von Sandro Botticelli zu dem Schlußvers des Purgatorio. Beatrice schwebt mit Dante über die von dem Eunoë durchströmten Gefilde zu den Sphären des Paradieses empor.

Erhaben und schauerlich ist das „Inferno", ruhig und mild das „Purgatorio", von ewiger Schönheit erfüllt das „Paradiso". Das ganze Gedicht ist eine Epopöe der menschlichen Erlösung. Man schätzt es zu gering, wenn man es als das Normalepos der katholischen Welt betrachtet, denn mit Dante beginnt zuerst die Vereinigung der klassischen und der christlichen Welt zu einer höhern Einheit. Er ist fromm aber tolerant und leutselig auch selbst gegen Heiden; er

selbst hat ja in seinem Leben alle Wandelungen des religiösen Empfindens durchgemacht: den naiven Glauben, den philosophischen Abfall und die schließliche Rückkehr zu einer geläuterten Weltanschauung. Ein seltsames Verhängnis ruht über seinem Leben; sein Schaffen steht in fortwährendem Widerspruch mit seinem Ideal, seine Überzeugungen gehören der Vergangenheit an, seine Ideale der Zukunft; denn er hat die nationale Sprache seines Vaterlandes geschaffen und die Wissenschaft volkstümlich gemacht, er hat die Souveränität des Genies verkündet, er hat den Menschen zuerst wieder aus den Banden der Hierarchie befreit und für die Zukunft die Poesie zurückerobert. Seine Dichtung ist der Schwanengesang des Mittelalters, sie eröffnet aber auch den Ausblick in eine neue Zeit, wo das Ideal der welterlösenden Liebe, welche der Kern und Mittelpunkt seines Dichtens und Schaffens gewesen ist, die ganze Menschheit erfüllt, und das Drama der Weltgeschichte sich in dieses Ideal aufgelöst haben wird.



Illustration von Sandro Botticelli zu Paradiso, Gesang XXVIII: Dante und Beatrice in der höchsten Himmelssphäre, umkreist von den neun Ordnungen der Engel, welche die Gottheit umgeben.



to muouersi/se prima non si muoue la ragione. Entrai per lo camino alto; cioe profondo/chome diciamo alto mare et alto fiume: perche el primo camino fu per linferno cioe per la cognitione de uitii; equali sono infimi: perche sempre consistono circa le chose terrene. ET SILuestro: perche chome dicemo nel princi pio epeccati nascono dalla selua cioe dalla materia che e/elcorpo.



CANTO TERTIO DELLA PRIMA CANTICA

Er me si ua nella citta dolente
P per me si ua nelletherno dolore
per me si ua tra laperduta gente
Iustitia mosse el mio alto factore
fecemi la diuina potestate
la somma sapientia el primo amore
Dinanzi a me non fur chose create
se non etherne et io etherno duro
lasciate ogni speranza uoi chentrate
Queste parole di colore obscuro
uidio scripte al sommo duna porta
perchio maestro el senso lor me duro.

I Ono alchuni equali credono che eaue primi capito li sieno stati inluoghi di proemio; et questo terzo sia el principio della narratione. Ma se considerremo chon diligentia tutta la materia/facilmente si puo prouare che la narratione comincia nel primo capitolo: et nel uerso Io non ui so ben dire chom io uentrai. Impero che Danthe narra in questa sua peregrinatione esser si ritrouato nella selua: et hauere smarrito la uia Essersi condocto appie del monte. Et dipoi essersi addirizato uerso el sole per erto camino elquale lo conduceua asaluamento se le tre fiere non lauessino ripincto al basso. Et finalmente ridecto quasi al fondo hauere hauuto el soccorso di Virgilio et dalle tre donne. Et p lesue parole esser psuaso lasciãdo el corto ãdare del mõte seguitarlo per linferno et purgatorio; laqual uia sanza sinistro intoppo lo puo conducere al cielo. Ilche significa quello che gia disopra habbiamo dimostro. Et se alchuno dicessi che in amendue questi canti molte chose scriue conle quali capta beniuolẽtia et attẽtione et docilita: Enon si uieta che i ogni pte del poema non si possi fare questo. Anzi maximamẽte sirichiede allo scriptore che le capti douũque truoua occasione di poterlo fare Hora perche siamo gia al puncto che el poeta descende nellinferno. Giudico sia utile exprimere che chosa si a inferno: et in quanti modi si dica alchuno scendere allinferno. Inferno adunque e/linfima: et bassa parte del mondo/decto inferno da questa dictione infra che significa disocto: Ne solamente dal popolo di dio e/posto lonferno: Ma anchora da molti poeti: et maxime da Homero da Virgilio. Ouidio. Statio: et Claudiano: Et molto piu egregiamente dal principe de philosophi Platone/Costui incritone nel qual libro induce Socrate disputante della immortalita dellanimo/dimostra che lanime humane dopo la morte sono giudicate secondo le loro colpe: et nellonferno tormentate insino atanto che si purghino/se epeccati non sono stati molto graui. Ma quelle che hanno commesso sceleratezze enorme: et sono impurgabili secondo lui/sono mandate in luogho piu profondo decto tartaro et quiui sono afflicte inetherno con grauissimi supplicii. La quale oppinione e/molto simile alla christiana fede: et abbraccia lonferno el purgatorio: Et la maggior pte

Faksimile einer Seite der ersten illustrirten Ausgabe von Dante's Göttlicher Komödie: mit Kupferstichen von Baccio Baldini und mit Commentar von Christophoro Landino; Florenz, 1483.



Das Morgenrot einer neuen Zeit bedeutet jene Periode der Wiedergeburt des Altertums in Kunst, Wissenschaft und Leben, die man mit dem Namen Renaissance geschmückt hat und an deren Eingang die drei großen Bildner und Schöpfer der italienischen Nationallitteratur stehen: Dante, Petrarca und Boccaccio. Sie bezeichnen den Anfang und zugleich den Höhepunkt der Renaissance in Italien, sie begründen und vollenden die Schriftsprache und sie weisen die Richtung, welche die geistige Bewegung der nächsten drei Jahrhunderte eingeschlagen hat. Die Eigenart dieser Renaissance-Litteratur besteht nach der Einteilung, welche ihr der vortrefflichste Kenner dieser Zeit gegeben, in sechs Momenten: in der neuen Auffassung des Staates, in der Ausbildung des Individuums, in der Wiederbelebung der Wissenschaften, in der Entdeckung der Welt und des Menschen, in der Neugestaltung der Geselligkeit unter Festen und in der Umwandlung von Sitte und Religion. Nicht alle diese sechs Momente finden sich schon in völliger Ausbildung bei Dante; zwar hat auch er und die neue Auffassung vom Staat, auch er strebt nach Ausbildung der vollen Persönlichkeit. Das Studium der Alten ist auch seine Sorge, er fördert die Naturwissenschaften, durch welche die Entdeckung der Welt und des Menschen herbeigeführt wird, doch er besitzt noch nicht die volle Kraft, um die Stellung zur Religion einerseits und zur Wissenschaft auf der andern Seite einzunehmen, welche die neue Zeit erheischt; sein Beispiel aber wirkte belebend und befruchtend auf die Dichter seines Volkes. „Ihm war die Stimme der Zukunft keine trügerische und die Zeichen der Zeit logen ihm nicht“ — so lautete die Grabschrift, die einer seiner Zeitgenossen Dante widmete. Sein Name war Francesco Petrarca (1304—1374) aus Arezzo. Er stammte aus einer florentinischen Familie, die aus ihrer Vaterstadt verbannt wurde. Schon in seinem achten Lebensjahre ging er mit seinem Vater, der Italien verließ, an den päpstlichen Hof nach Avignon. Petrarca betrieb in jungen Jahren mit Eifer das Studium der römischen Klassiker; er besuchte die Juristenschule in Bologna, wandte sich aber später dem Dienst der Kirche zu. Petrarca hat eine sehr verschiedenartige Beurteilung erfahren; man hat ihn den ersten modernen Menschen genannt, weil er mehr als die andern vor und nach ihm sich selbst zu erkennen und das Erkannte andern darzustellen suchte. Die Urteile über seine kulturhistorische Stellung in der Geschichte der Renaissance, über seine Bedeutsamkeit für die Geschichte der Wissenschaften gehen weit auseinander; nur was von ihm „im Mund verliebter Jünglinge, geliebter Mädchen lebt“, die Sonette und Kanzonen seiner Liebespoesie, haben einstimmige Bewunderung gefunden. Wie Dante seine Beatrice, so fand Petrarca seine Laura, und zwar ist die Art, wie er auf das erste Blatt seines Virgil-Exemplars die Nachricht von Laura schrieb, charakteristisch für den Menschen wie für den Dichter:

„Laura, leuchtend durch ihre eignen Tugenden und lange in meinen Liedern gefeiert, erschien zum erstenmale meinen Augen in der ersten Zeit meiner Jugend zu Avignon in der Kirche der heiligen Klara in der Morgenstunde am 6. April 1327. Und in derselben Stadt in demselben Monat April, an demselben sechsten Tage in der ersten Stunde, im Jahre 1348 ward diese Sonne dieser Welt entzogen, während ich zu Verona weilte, ach, solchen Geschickes unkundig!“

— ihn geleitet diese Liebe bis in die unmittelbare Nähe des höchsten Gutes; dort tritt sie gegen das Schauen zurück, und damit schließt die Vision, die Wanderung, welche in der Hölle wie im Paradies, reich ist an Tiefe der Empfindung, an grenzenloser Liebe, an gewaltigen Schilderungen und erhabenen Situationen, an satirischer Kraft und poetischer Fülle. Eine der berühmtesten dieser Schilderungen ist die, in welcher unter den Büßenden Francesca da Rimini und Paolo gleich Tauben niederschweben und ihm berichten, wie die Liebe, die sie einst im Leben zusammengeführt, sie auch im Tode noch vereine.

Gleichwie ein Taubenpaar die Lüfte teilt,
Wenn's mit weit ausgespreizten stäten Schwingen
Zum süßen Nest herab voll Sehnsucht eilt;
So sah ich sie dem Schwarme sich entringen
Bewegt vom Ruf der heißen Ungeduld
Und durch den Sturm sich zu uns niederschwingen.
„O du, der uns besucht voll Güt' und Huld
Im Purpur schwarzer Nacht, uns, die die Erde
Vordem mit Blut getüncht durch unsre Schuld;
Gern bäten wir, daß Fried' und Ruh' dir werde,
Wär' uns der Fürst des Weltenalls geneigt,
Denn dich erbarmt der seltsamen Beschwerde.
Wie ihr zu Red' und Hören Lust bezeigt,
So reden wir, so leihn wir euch die Ohren,
Wenn nur, wie eben jetzt, der Sturmwind schweigt.
Ich ward am Meerstrand in der Stadt geboren,
Wo seinen Lauf der Po zur Ruhe lenkt,
Bald mit dem Flußgefolg im Meer verloren.
Die Liebe, die in edles Herz sich senkt,
Fing diesen durch den Leib, den Liebreiz schmückte,
Der mir geraubt ward, wie's noch jetzt mich kränkt;
Die Liebe, die Geliebte stets berückte,
Ergriff für diesen mich mit solchem Brand,
Daß, wie du siehst, kein Leid ihn unterdrückte.
Die Liebe hat uns in ein Grab gesandt —
Kaina harret des, der uns erschlagen."
Der Schatten sprach's, uns kläglich zugewandt.
Vernehmend der bedrängten Seelen Klagen
Neigt' ich mein Angesicht und stand gebückt.
„Was denkst du?" hört' ich drauf den Dichter fragen.
„Weh'," sprach ich, „welche Glut, die sie durchzückt!
Welch' süßes Sinnen, liebliches Begehren
Hat sie in dieses Qualenland entrückt?"
Drauf säumt' ich nicht, zu jener mich zu kehren;
„Francesca," so begann ich nun, „dein Leid
Drängt mir ins Auge fromme Mitleidszähren.
Doch sage mir: In süßer Seufzer Zeit
Wodurch und wie verriet die Lieb' euch beiden
Den zweifelhaften Wunsch der Zärtlichkeit?"
Und sie zu mir: „Es ist das bitterste der Leiden
Sich zu erinnern einer süßen Zeit,
Wenn uns von ihr des Elends Stunden scheiden.
Zur Kurzweil lasen wir in schönen Tagen
Von Lanzelot und seinen Liebeswunden,

Wir zwei allein und meinten nichts zu wagen.
Oft hatten unsre Augen sich gefunden,
Dieweil wir lasen, oft entfärbt die Wangen.
Doch nur ein Zug war's, der uns überwunden.
Wir lasen, wie des Kusses heiß Verlangen
Im süßen Lächeln endlich fand Gewähr;
Da küßt auch mich, der stets wird an mir hangen,
Am ganzen Leibe zitternd küßt er mich;
Galeotto war das Buch, und der's geschrieben.
An jenem Tage lasen wir nicht mehr."



„Rein und bereit zum Aufschwung nach den Sternen".
Illustration von Sandro Botticelli zu dem Schlußvers des Purgatorio. Beatrice schwebt mit Dante über die von dem Eunoë durchströmten Gefilde zu den Sphären des Paradieses empor.

Erhaben und schauerlich ist das „Inferno", ruhig und mild das „Purgatorio", von ewiger Schönheit erfüllt das „Paradiso". Das ganze Gedicht ist eine Epopöe der menschlichen Erlösung. Man schätzt es zu gering, wenn man es als das Normalepos der katholischen Welt betrachtet, denn mit Dante beginnt zuerst die Vereinigung der klassischen und der christlichen Welt zu einer höhern Einheit. Er ist fromm aber tolerant und leutselig auch selbst gegen Heiden; er

selbst hat ja in seinem Leben alle Wandelungen des religiösen Empfindens durchgemacht: den naiven Glauben, den philosophischen Abfall und die schließliche Rückkehr zu einer geläuterten Weltanschauung. Ein seltsames Verhängnis ruht über seinem Leben; sein Schaffen steht in fortwährendem Widerspruch mit seinem Ideal, seine Überzeugungen gehören der Vergangenheit an, seine Ideale der Zukunft; denn er hat die nationale Sprache seines Vaterlandes geschaffen und die Wissenschaft volkstümlich gemacht, er hat die Souveränität des Genies verkündet, er hat den Menschen zuerst wieder aus den Banden der Hierarchie befreit und für die Zukunft die Poesie zurückerobert. Seine Dichtung ist der Schwanengesang des Mittelalters, sie eröffnet aber auch den Ausblick in eine neue Zeit, wo das Ideal der welterlösenden Liebe, welche der Kern und Mittelpunkt seines Dichtens und Schaffens gewesen ist, die ganze Menschheit erfüllt, und das Drama der Weltgeschichte sich in dieses Ideal aufgelöst haben wird.

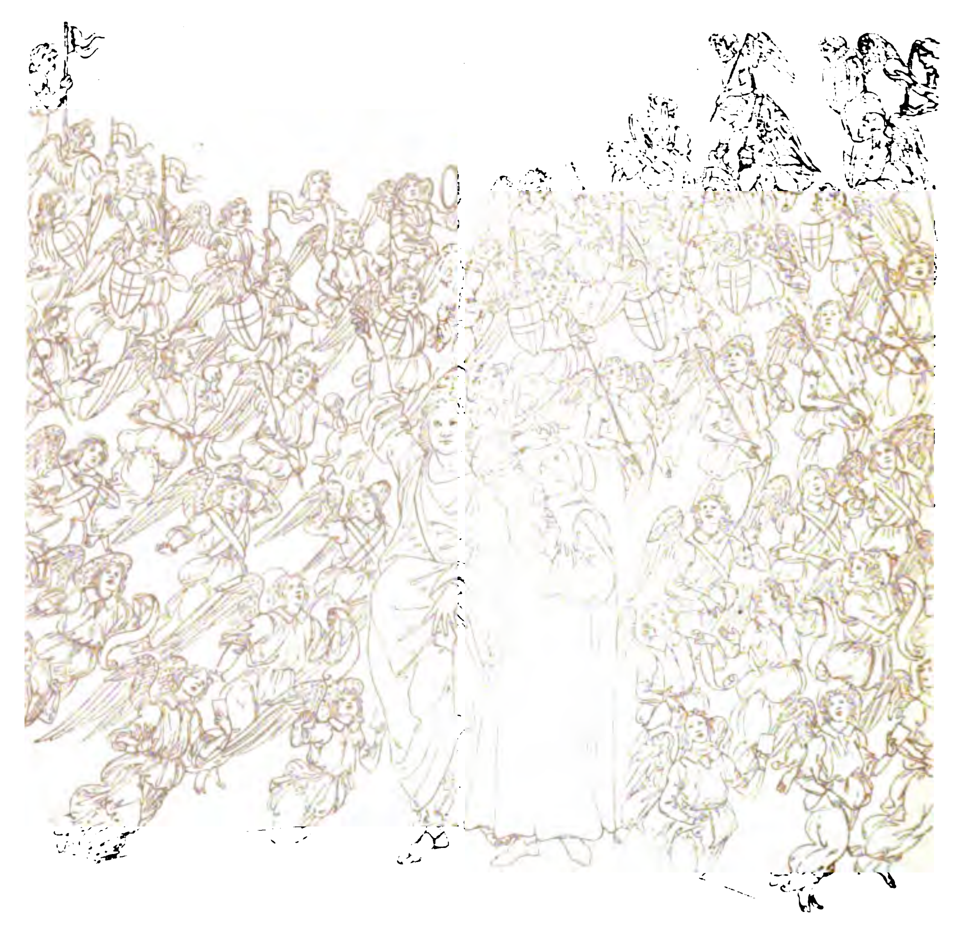
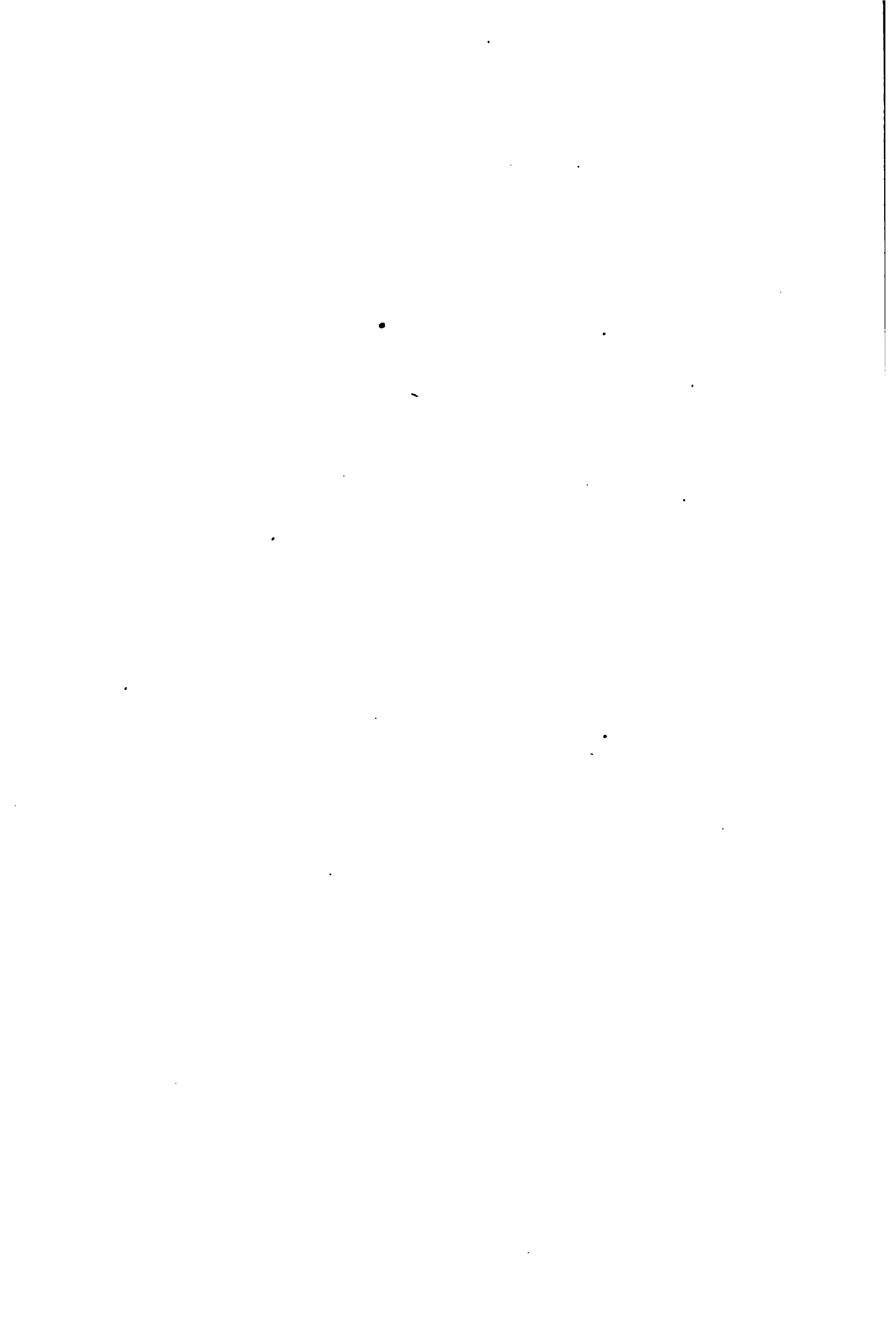


Illustration von Sandro Botticelli zu Paradiso, Gesang XXVIII: Dante und Beatrice in der höchsten Himmelssphäre, umkreist von den neun Ordnungen der Engel, welche die Gottheit umgeben.



to muouersi/se prima non si muoue la ragione. Entrai per lo camino alto; cioe profondo/chome diciamo alto mare et alto fiume: perche el primo camino fu per linferno cioe per la cognitione de uitii; equali sono infimi: perche sempre consistono circa le chose terrene. ET SILuestro: perche chome dicemo nel principio epeccati nascono dalla selua cioe dalla materia che e/elcorpo.



CANTO TERTIO DELLA PRIMA CANTICA

Er me si ua nella citta dolente
P per me si ua nelletherno dolore
per me si ua tra laperduta gente
Iustitia mosse el mio alto factore
fecemi la diuina potestate
la somma sapientia el primo amore
Dinanzi a me non fur chose create
se non etherne et io etherno duro
lasciate ogni speranza uoi chentrate
Queste parole di colore obscuro
uidio scripte al sommo duna porta
perchio maestro el senso lor me duro.

I Ono alchuni equali credono che eque primi capito li sieno stati inluoghi di proemio: et questo terzo sia el principio della narratione. Ma se considerremo chon diligentia tutta la materia/facilmente si puo pro uare che la narratione comincia nel primo capitolo: et nel uerso Io non ui so ben dire chomio uentrai. Impe roche Danthe narra in questa sua peregrinatione esser si ritrouato nella selua: et hauere smarrito la uia Essersi condocto appie del monte. Et dipoi essersi addirizato uerso el sole per erto camino elquale lo conduceua asal uamento se le tre fiere non lauessino ripincto al basso. Et finalmente ridocto quasi al fondo hauere hauuto el soccorso di Virgilio et dalle tre donne. Et p lesue paro le esser psuaso lasciãdo el corto ãdare del mõte seguitar lo per linferno et purgatorio; laqual uia sanza sinistro intoppo lo puo conducere al cielo. Ilche significa quel lo che gia disopra habbiamo dimostro. Et se alchuno dicessi che in amendue questi canti molte chose scriue conle quali capta beniuolẽtia et attẽtione et docilita: E non si uieta che i ogni pte del poema non si possi fa re questo. Anzi maximamẽte si richiede allo scriptore che le capti douũque truoua occasione di poterlo fare Hora perche siamo gia al puncto chel poeta descende nellinferno. Giudico sia utile exprimere che chosa si a inferno: et in quanti modi si dica alchuno scendere allinferno. Inferno adunque e/linfima: et bassa parte del mondo/decto inferno da questa dictione infra che significa disotto: Ne solamente dal popolo di dio e/ posto lonferno: Ma anchora da molti poeti: et maxime da Homero da Virgilio. Ouidio. Statio: et Claudi ano: Et molto piu egregiamente dal principe de philosophi Platone/Costui incritone nel qual libro induce Socrate disputante della immortalita dellanimo/dimostra che lanime humane dopo la morte sono giudica te secondo le loro colpe: et nellonferno tormentate insino atanto che si purghino/se epeccati non sono sta ti molto graui. Ma quelle che hanno commesso scelerateze enorme: et sono impurgabili secondo lui/sono mandate in luogho piu profondo decto tartaro et quiui sono afflicte inetherno con grauissimi supplicii. La quale oppinione e/molto simile alla christiana fede: et abbraccia lonferno el purgatorio: Et la maggior pte

Facsimile einer Seite der ersten illustrirten Ausgabe von Dante's Göttlicher Komödie: mit Kupferstichen von Baccio Baldini und mit Commentar von Christophoro Landino; Florenz, 1483.

to muouersi/se prima non si muoue la ragione. Entrai per lo camino alto; cioe profondo/chome diciamo alto mare et alto fiume: perche el primo camino fu per linferno cioe per la cognitione de uitii; equali sono infimi: perche sempre consistono circa le chose terrene. ET SILuestro: perche chome dicemo nel principio epeccati nascono dalla selua cioe dalla materia che e/elcorpo.



CANTO TERTIO DELLA PRIMA CANTICA

Er me si ua nella cittadolente
P per me si ua nelletherno dolore
per me si ua tra laperduta gente
Iustitia mosse el mio alto factore
fecemi la diuina potestate
la somma sapientia el primo amore
Dinanzi a me non fur chose create
se non etherne et io etherno duro
lasciate ogni speranza uoi chentrate
Queste parole di colore obscuro
uidio scripte al sommo duna porta
perchio maestro el senso lor me duro.

I Ono alchuni equali credonoche eaue primi capito
li sieno stati inluoghi di proemio: et questo terzo
sia el principio della narratione. Ma se considerremo
chon diligentia tutta la materia/facilmente si puo pro
uare che la narratione comincia nel primo capitolo: et
nel uerso Io non ui so ben dire chomio uentrai. Impe
roche Danthe narra in questa sua peregrinatione esser
si ritrouato nella selua: et hauere smarrito la uia Essersi
condecto appie del monte. Et dipoi essersi addirizato
uerso el sole per erto camino elquale lo conduceua asal
uamento se le tre fiere non lauessino ripincto al basso.
Et finalmente ridecto quasi al fondo hauere hauuto el
soccorso di Virgilio et dalle tre donne. Et p lesue paro
le esser psuaso lasciãdo el corto ãdare del mõte seguitar
lo per linferno et purgatorio; laqual uia sanza sinistro
intoppo lo puo conducere al cielo. Ilche significa quel
lo che gia disopra habbiamo dimostro. Et se alchuno dicessi che in amendue questi canti molte chose scriue
conle quali capta beniuolẽtia et attẽtione et docilita: Enon si uieta che i ogni pte del poema non si possi fa
re questo. Anzi maximamẽte sirichiede allo scriptore che le capti douũque truoua occasione di poterlo fare
Hora perche siamo gia al puncto chel poeta descende nellinferno. Giudico sia utile exprimere che chosa si
a inferno: et in quanti modi si dica alchuno scendere allinferno. Inferno adunque e/linfima: et bassa parte
del mondo/decto inferno da questa dictione infra che significa disocto: Ne solamente dal popolo di dio e/
posto lonferno: Ma anchora da molti poeti: et maxime da Homero da Virgilio. Ouidio. Statio: et Claudi
ano: Et molto piu egregiamente dal principe de philosophi Platone/Costui incritone nel qual libro induce
Socrate disputante della immortalita dellanimo/dimostra che lanime humane dopo la morte sono giudica
te secondo le loro colpe: et nellonferno tormentate insino atanto che si purghino/se epeccati non sono sta
ti molto graui. Ma quelle che hanno commesso scelerateze enorme: et sono impurgabili secondo lui/sono
mandate in luogho piu profondo decto tartaro et quiui sono afflicte inetherno con grauissimi supplicii. La
quale oppinione e/molto simile alla christiana fede: et abbraccia lonferno el purgatorio: Et la maggior pte

Faksimile einer Seite der ersten illustrirten Ausgabe von Dante's Göttlicher Komödie: mit Kupferstichen von Baccio Baldini und mit Commentar von Christophoro Landino; Florenz, 1483.



Das Morgenrot einer neuen Zeit bedeutet jene Periode der Wiedergeburt des Altertums in Kunst, Wissenschaft und Leben, die man mit dem Namen Renaissance geschmückt hat und an deren Eingang die drei großen Bildner und Schöpfer der italienischen Nationallitteratur stehen: Dante, Petrarca und Boccaccio. Sie bezeichnen den Anfang und zugleich den Höhepunkt der Renaissance in Italien, sie begründen und vollenden die Schriftsprache und sie weisen die Richtung, welche die geistige Bewegung der nächsten drei Jahrhunderte eingeschlagen hat. Die Eigenart dieser Renaissance-Litteratur besteht nach der Einteilung, welche ihr der vortrefflichste Kenner dieser Zeit gegeben, in sechs Momenten: in der neuen Auffassung des Staates, in der Ausbildung des Individuums, in der Wiederbelebung der Wissenschaften, in der Entdeckung der Welt und des Menschen, in der Neugestaltung der Geselligkeit unter Festen und in der Umwandlung von Sitte und Religion. Nicht alle diese sechs Momente finden sich schon in völliger Ausbildung bei Dante; zwar hat auch er und die neue Auffassung vom Staat, auch er strebt nach Ausbildung der vollen Persönlichkeit. Das Studium der Alten ist auch seine Sorge, er fördert die Naturwissenschaften, durch welche die Entdeckung der Welt und des Menschen herbeigeführt wird, doch er besitzt noch nicht die volle Kraft, um die Stellung zur Religion einerseits und zur Wissenschaft auf der andern Seite einzunehmen, welche die neue Zeit erheischt; sein Beispiel aber wirkte belebend und befruchtend auf die Dichter seines Volkes. „Ihm war die Stimme der Zukunft keine trügerische und die Zeichen der Zeit logen ihm nicht“ — so lautete die Grabschrift, die einer seiner Zeitgenossen Dante widmete. Sein Name war Francesco Petrarca (1304—1374) aus Arezzo. Er stammte aus einer florentinischen Familie, die aus ihrer Vaterstadt verbannt wurde. Schon in seinem achten Lebensjahre ging er mit seinem Vater, der Italien verließ, an den päpstlichen Hof nach Avignon. Petrarca betrieb in jungen Jahren mit Eifer das Studium der römischen Klassiker; er besuchte die Juristenschule in Bologna, wandte sich aber später dem Dienst der Kirche zu. Petrarca hat eine sehr verschiedenartige Beurteilung erfahren; man hat ihn den ersten modernen Menschen genannt, weil er mehr als die andern vor und nach ihm sich selbst zu erkennen und das Erkannte andern darzustellen suchte. Die Urteile über seine kulturhistorische Stellung in der Geschichte der Renaissance, über seine Bedeutsamkeit für die Geschichte der Wissenschaften gehen weit auseinander; nur was von ihm „im Mund verliebter Jünglinge, geliebter Mädchen lebt“, die Sonette und Kanzonen seiner Liebespoesie, haben einstimmige Bewunderung gefunden. Wie Dante seine Beatrice, so fand Petrarca seine Laura, und zwar ist die Art, wie er auf das erste Blatt seines Virgil-Exemplars die Nachricht von Laura schrieb, charakteristisch für den Menschen wie für den Dichter:

„Laura, leuchtend durch ihre eignen Tugenden und lange in meinen Liedern gefeiert, erschien zum erstenmale meinen Augen in der ersten Zeit meiner Jugend zu Avignon in der Kirche der heiligen Klara in der Morgenstunde am 6. April 1327. Und in derselben Stadt in demselben Monat April, an demselben sechsten Tage in der ersten Stunde, im Jahre 1348 ward diese Sonne dieser Welt entzogen, während ich zu Verona weilte, ach, solchen Geschickes unkundig!“

Petrarca war nicht eine harmonisch ausgebildete Individualität wie Dante, sondern vielmehr eine zwiespältige Natur. Der Schein und der Ruhm standen ihm oft höher als die Wahrheit; der Zauber der Form überwältigte ihn so, daß er ihm den Gehalt seiner Ideen nicht selten opferte. Seine Größe bestand darin, daß er den Geist des Altertums wiedererweckte, daß er sein Vaterland mit inniger Liebe umfaßte und dessen politische und religiöse Reform mit heißer Sehnsucht herbeiwünschte. Er ist in der That der erste Vertreter des neuen Zeitalters humaner Bildung für sein Vaterland, ja für Europa geworden; die Fehler, welche ihm anhaften, die Ruhmsucht und eitle Selbstbespiegelung, sein schwankendes Verhalten in politischen Tagesfragen, das Buhlen um die Gunst der Großen und um die Beifallsbezeugungen des Volkes verschwinden vor den unsterblichen Verdiensten, die er sich erworben hat. Sein Traum war die Erneuerung der römischen Republik; das Auftreten Cola Rienzis begrüßte er mit hellem Jubel, die Erweckung des Altertums aber im Reiche des Geistes betrachtete er als seine Lebensaufgabe.

Faksimile von Petrarcas Nachricht über Laura.

Auf dem ersten Blatt der sogenannten Virgil-Handschrift des Petrarca. In der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Originalgröße.

Transskription: LAVRA propriis virtutibus illuftris & meis longum celebrata carminibus primùm oculis meis apparuit fub primum adolefcentiæ meæ tempus Anno Domini 1327. die 6. Aprilis in Ecclefia S. Claræ Auinioni hora matutina. & in eadem ciuitate, eodem menfe Aprilis eodem die fexto, eadem hora matutina. Anno autem Domini 1348, ab hac luce lux illa fubtracta, cum ego forte Veronæ effem, heu fati mei nefcius. Rumor autem infelix per literas Ludouici mei me Parmæ reperit Anno eodem menfe Maio die XVIII. mane. Corpus illud caftiffimum, ac pulcerrimum in locum Fratrum Minorum repofitum ipfo die mortis ad Vefperam: animam verò eius, vt de Africano ait Seneca, in Cælum, unde erat, redyffe mihi perfuadeo. Hæc autem ad acerbam rei memoriam amara quadam dulcedine fcribere vifum eft, hoc potiffimùm loco, qui fæpe fub oculis meis rediit, ut cogitem, nihil effe debere, quod amplius mihi placeat in hac vita, & effracto majori laqueo tempus effe de Babylone fugiendi, crebra horum infpectione, ac fugaciffimæ ætatis æftimatione commouear, quod præuia Dei gratia facile erit præteriti temporis curas fuperuacaneas, fpes inanes, & infpectatos exitus acriter & viriliter cogitanti.



Petrarca in seinem Arbeitszimmer.
Nach einem Miniature vom Ende des 14. Jahrhunderts.

Überall auf seinen weiten Reisen weckte er das Interesse für dieses klassische Altertum, für die Entdeckung, Sammlung und das Studium der Werke alter Dichter. Rührend ist seine Klage über die elende Zeit, in die ihn ein ungünstiges

Geschick versetzt hat. Mit glühender Phantasie versetzte er sich in das goldene Zeitalter der römischen Litteratur und verkehrte persönlich mit seinen Heroen. Er fühlte sich als Römer und schrieb Briefe an Cicero, Seneca, Virgil, Horaz, Quintilian und auch an Homer als an seine teuersten Freunde. Am glühendsten bewunderte er Cicero; er war das Muster, dem er in der Prosa nachstrebte, während ihm Virgil als das Vorbild des poetischen Stils galt. Er liebe, sagte er, gerade diese beiden Schriftsteller so sehr, daß der erste ihm wie ein Vater, der andere wie ein Bruder erscheine. Aus seinem patriotischen Gefühl hervor ging der Wunsch, ein nationales Werk zu schaffen; so entstand sein Gedicht „Afrika“, und zwar in lateinischer Sprache, die er für die wahre Litteratursprache hielt. Das Gedicht ist eine Schilderung des punischen Krieges von dem Augenblick an, wo Scipio nach Afrika überzusetzen beschließt, bis zum Friedensschluß und der Rückkehr des siegreichen Feldherrn in die Heimat. Aber weder die Wahl des Stoffes noch die Ausführung ist eine glückliche; nur da, wo der Dichter seine lyrische Begabung hervortreten lassen kann, wo er Roms Größe in begeisterten Hymnen verkündet, ist das Gedicht von Bedeutung. Er selbst hielt sein Epos für eine große epische Schöpfung. Auch seine kleineren lateinischen Dichtungen, bestehend aus zwölf Eklogen und drei Büchern poetischer Briefe, sind von geringem Wert. Es sind meist Erzählungen und Schilderungen von Ereignissen aus Petrarcas Leben, Besprechungen litterarischer und politischer Fragen, die alle von Interesse für seine Biographie, aber von unwesentlichem poetischen Gehalt sind. Seine prosaischen Schriften sind meist gelehrte historische Kompilationen oder moralische Traktate. In dem Buche von den berühmten Männern: „De viris illustribus“, schildert er nach Livius das Leben einiger berühmter Männer des Altertums; in den vier Büchern „De rerum memorandorum“ erzählt er Thaten, Ereignisse und Aussprüche, die ihm an sich merkwürdig erscheinen zur Schilderung des Charakters hervorragender Menschen. Seine Moraltraktate sind durch die Leidenschaft, mit welcher er für die Wiedererweckung der klassischen Studien eintritt, von besonderer Bedeutung. Aber es ist seltsam, daß die Weltanschauung, welche sich in denselben ausspricht, noch eine durchaus mittelalterliche ist; hier steht Petrarca ganz auf dem Boden seiner Zeit und huldigt einer geradezu asketischen Weltanschauung. Diese tritt namentlich hervor in den Dialogen „Über die Verachtung der Welt“ (De contemptu mundi); es sind dies Gespräche mit dem heiligen Augustinus, der seinen Schüler von den Irrfahrten, auf welchen er wandelt, auf den Weg des Heils zurückzuführen sucht und nach dreitägigen Gesprächen zur Erkenntnis seiner selbst führt. Einen nicht minder großen biographischen Wert haben die umfangreichen Sammlungen seiner lateinischen Prosabriefe, die den Anfang jener Brieflitteratur bilden, welche in der Renaissance so üppig emporblühte.

Aber über allen diesen Epen, Episteln, Traktaten und Biographien stehen seine Sonette und Kanzonen; hier ist Petrarca wirklich groß und originell. Seine Dichtung hatte nichts gemein mit dem, was die italienische Lyrik jener Zeit erfüllte. Wie er selbst einen Teil seines Lebens in Südfrankreich zubrachte, so vereinigte er zum erstenmal die Anmut und Lieblichkeit des französischen mit der Glut und Innigkeit des italienischen Geistes. Zwar in



„Triumph der Liebe“, nach Petrarca.
Faksimile eines italienischen Holzschnittes des 15. Jahrh. in einer zu Venedig 1488 erschienenen Ausgabe der „Triumphi del Petrarcha“.

seinem Epos „Afrika“ und in dem Gedicht „Die Triumphe“ (Trionfi), einer Vision, in welcher er den Triumph der Liebe, der Keuschheit, des Todes, des Nachruhms, der Zeit und des Gottesglaubens auseinandersetzt, tritt diese eigentümliche poetische Kraft noch nicht hervor. Nur da, wo er seinen eignen Liebesschmerz besingt, wo die Klage über Laura schmerzlich erwacht, da ist seine Poesie von leidenschaftlicher Glut getragen. In mehr als 400 Sonetten schildert er das Leben und den Tod seiner Laura. Es ist begreiflich, daß sie nicht alle gleichwertig sind, daß nicht selten poetische Künstelei, geschraubte Redewendungen, eine übertriebene Sentimentalität, ein künstliches Spiel mit Empfindungen den wahren Ausdruck und tiefen Eindruck stören; Petrarca ist eben ein Kunstlyriker, er bevorzugt das Sonett und hat in ihm Empfindungen ausgesprochen, welche ewig leben werden; er hat das Bild einer edlen, reinen und stillen Liebe, die ihn zu allem Guten und Schönen begeistert, uns vorgeführt und jene Gewalt geschildert, die den Menschen aus dem Staube der Alltäglichkeit emporhebt, jene maßvolle Schönheit, welche die Leidenschaften reinigt. Seine Liebe hat nichts mehr von der Mystik, welche Dante preist, sondern es ist eine wirkliche, wahre und innige Liebe, eine reine und ungetrübte Flamme, wieviel Kunst und Gefühlsdialektik auch in den Sonetten und Kanzonen liegt, welche dieser Liebe gewidmet sind.

Die Welt des italienischen Sonetts ist eben eine andere als diejenige, in welcher die Liebespoesie anderer Nationen ihren entsprechenden Ausdruck gefunden hat; schon durch seine Gestalt weist es auf Satz, Gegensatz und eine gewisse Vermittelung hin. Durch seine lang austönenden Verse verleitet es zu sinnreichen Einfällen, durch seine Kürze zwingt es aber auch wieder zu einem epigrammatischen Abschluß. Die italienische Liebespoesie hat nichts von der männlichen Kraft und Empfindung, welche das Weh und die Wonnen der Liebe bei den Dichtern anderer Nationen hervorgerufen haben. Es fehlt ihr der Impuls einer starken und wahrhaften Leidenschaft; man glaubt nicht an die Wahrheit und an die Tiefe des Schmerzes, an die Stürme der Seele, welche die Dichter in kunstreichen Terzinen schildern. Es fehlt jene moralische Energie, welche des Mannes bestes Teil ist, das Ringen der Pflicht mit der Leidenschaft, des Wissens mit der Macht der Sinne. Die Empfindsamkeit, die sonst die Sache der Frauen, ist hier die Haupttugend des Mannes; wie sonst die Frau, macht hier der Mann ein Gefühl, eine Neigung, ein Liebesverhältnis zur einzigen Angelegenheit seines Lebens. In der Welt der Sonette eignet sich der Mann alle diese Eigenschaften an, während die Frau als das starke und mächtige Wesen erscheint, als die wahre Donna, die über den Geliebten herrscht. Der Wurm, der es zerstört, liegt in jedem dieser Liebesverhältnisse im Keim oder in der Blüte; die Liebessklaverei, welche aus der Schule Petrarcas hervorgegangen ist, ist ein Erbteil der provençalischen Troubadourdichtung. Aus dieser Quelle stammte die Lyrik Petrarcas. Er hat alles auf die Form des Sonetts zurückgeführt und in diese alles zusammengedrängt. Seine Kunst zeigte sich darin, daß er es verstanden, die Ergüsse der Seele und den Ausdruck persönlicher Empfindungen in diese enge und künstliche Form hineinzugießen. So ist er der Sänger der Liebe geworden und

geblieben, als welchen ihn die Zeitgenossen und die Nachkommen gepriesen haben. Die Geliebte erscheint ihm als die Krone der Schöpfung, durch welche die ganze Natur verklärt wird:

So glänzend sah ich nie die Sonne steigen,
Wenn sich des Himmels Düfte rings verzogen,
Nie nach dem Regen den geschmückten Bogen
So glüh'nde Farben in den Lüften zeigen,

Wie damals, als ich ihr mich gab zu eigen.
Von süßer Flamme anmutsvollen Wogen
Das Engelsantlitz lieblich schien umflogen,
Vor dem sich Erdenreize schüchtern neigen.

Ich sah den Liebesgott so selig lenken
Die schönen Augen, daß mir dunkler Schatten
Seitdem auf alles andre sank hernieder;

Sah, wie sein Bogen mich zum Ziele hatte, —
Darf nimmer nun an sichre Tage denken,
Und säh' so gerne doch so Süßes wieder!

Die Geliebte ist ihm der Tugend Blüte, der Schönheit Quell; sie hat sein Herz von Niedrigkeit gereinigt, und so oft ihn Liebesleid erfassen will, „wohl zwischen Nacht und Tag zu tausend malen" — wie er naiverweise selbst eingesteht — muß er, auch nach ihrem Tode noch, immer daran denken, wo ihm zuerst jene Strahlen gelächelt, welche die Glut in seinem Herzen nie ersterben ließen. Noch an seinem Lebensabend gedenkt er mit inniger Wehmut dieser Liebe:

Je mehr dem Tag ich nahe, der beschieden
Zum letzten Ziele ward den ird'schen Plagen,
Je rascher, flücht'ger scheint die Zeit zu jagen,
Je eitler, was von ihr ich hofft' hienieden.

Ich sage meinem Sinn: bald ist's entschieden,
Nicht viel mehr werden wir von Liebe sagen.
Die Erdenlast, so hart und schwer zu tragen,
Zergeht wie frischer Schnee; dann giebt es Frieden.

Denn auch mit ihr wird jene Hoffnung weichen,
Die zu so langem Wahn verführt die Seele,
Und lachen, weinen, Furcht und Zorn des Lebens.

Dann sehn wir klar, wie man so oft sich quäle,
Um unheilsame Dinge zu erreichen,
Und wie so oft man seufzte ganz vergebens.

Zu dieser Erkenntnis gelangte Petrarca freilich erst am Abend seines Lebens. Allerdings aber hatte er die Überzeugung, daß der Kranz „des ewigen Ruhmes und der ewigen Schöne", den er um das Haupt seiner Laura gewunden, nimmer verblassen werde; er giebt auch die Hoffnung nie auf, daß sein Lied einst so mächtig werden würde wie sein Leid, und daß die Edelsten das Andenken

seiner Geliebten bewahren werden. Diese Hoffnung hat ihn nicht getäuscht; der Cancionere Petrarcas hat alle seine Schöpfungen und Arbeiten überdauert. Die Kulturgeschichte wird immer anerkennen, daß Petrarca der erste war, der durch Finsternis und Ruinen den steilen Weg zu einem neuen schönern Leben einschlug; seine Unsterblichkeit aber beruht auf jenen Dichtungen, in welchen die Muse der Liebe in jener Sprache zu uns spricht, welche alle Zeiten und alle Völker verstanden haben, weil es die Sprache des Herzens ist.

— — —

Hat Dante den Untergang des Mittelalters verkündet, leuchtet uns aus dem Schaffen Petrarcas das Morgenrot einer neuen Zeit entgegen, so stellt der dritte der großen italienischen Dichter jener ersten Litteraturperiode den jungen Tag der Renaissance in seinem vollem Glanze dar. Giovanni Boccaccio (1313—1375) wurde als der Sohn eines florentinischen Kaufherrn und einer Französin in Paris geboren; da er sich für den Kaufmannsstand nicht eignete, schickte ihn sein Vater nach Neapel, um Jurisprudenz zu studieren. Durch vornehme Gönner verschaffte er sich Zutritt am Hofe, durch seinen Geist, durch seine Liebenswürdigkeit erwarb er die Zuneigung einer natürlichen Tochter des Königs Robert, Maria Fiametta, einer jungen Frau, die bereits seit einigen Jahren an einen vornehmen Neapolitaner verheiratet war. In den Fesseln dieser Liebe lag Boccaccio viele Jahre, und von ihr erfüllt schrieb er die bedeutendsten Werke seiner ersten Lebensperiode. Auch er pries die Geliebte in seinen Sonetten wie Dante und Petrarca, an die er sich vielfach anlehnte; auch er schildert gleich jenen beiden, wie er zum erstenmale die Geliebte am Charsamstag in der Kirche San Lorenzo maggiore in Neapel gesehen. Nur der heiligste Ort erschien diesen Dichtern als der einzig würdige Schauplatz, wo eine solche göttliche Erscheinung ihnen zum erstenmale teilhaftig werden konnte. „Es geschah an einem Tage — dessen erste Stunde Saturn beherrschte, an dem Phöbus mit seinem Rosse den sechzehnten Grad des himmlischen Widders erreichte und an dem die Rückkehr des Jupitersohns aus dem beraubten Reiche Plutos gefeiert wurde, als ich in Neapel einen Tempel betrat, nach einem benannt, der sich auf dem Rosse verbrennen ließ, um unter die Götter versetzt zu werden.“ Ein geistreicher Kritiker hat den wunderlichen Zufall bemerkt, daß der Einfluß, den jene drei unsterblichen Frauen auf das Schaffen der drei großen italienischen Nationaldichter ausgeübt haben, schon durch ihre Namen charakterisiert werde: Beatrice (die Seligmacherin) verkläre sich in Engelsgestalt und hebe ihren Dichter zu den Wohnsitzen der Seligen empor, Laura schlinge den Lorbeer um die Stirn ihres Anbeters, so daß er mit seinen Huldigungen den Preis davonträgt, und endlich Fiametta (die kleine Flamme) habe in der Brust Boccaccios eine Leidenschaft entzündet, die trotz rascher Erhörung sich nur langsam abkühlte. Einst, als er mit der Geliebten in der Gesellschaft zusammen war, erzählte man sich dort von den Schicksalen Florios und Biancafiores, die man aus den französischen Romanen kannte. Da bat ihn Fiametta, diese Geschichte in italienischer Sprache darzustellen; so entstand das erste Werk des Dichters: „Die Liebesmühe“ (Il Filocolo),

sein größtes aber nicht eins seiner bedeutenderen Werke. Die Breite der Darstellung raubt der lieblichen Erzählung ihren eigentlichen Reiz; Boccaccio steckt noch zu tief in Reminiszenzen der klassischen Lektüre, der er mit allem Eifer sich ergeben hatte, und in der Abhängigkeit von seinem Meister Dante. Auch ein Gedicht in Oktaven: „Filostrato“, entstand seiner Fiametta zuliebe während ihrer Abwesenheit, um seinem Schmerze darüber dichterisch Luft zu machen. Als er bei Fiametta in Ungnade gefallen war, dichtete er, um ihr Herz wiederzugewinnen, ein zweites Gedicht in Oktaven, die „Teseide“, eine Bearbeitung der alten Theseussage, die für die italienische Litteratur darum von Bedeutung ist, weil sie als das erste italienische Epos gilt und zugleich auch als das erste Werk in der achtzeiligen Strophe, welche später die klassische Form für das italienische Epos wurde. Noch manche andere Werke verdanken jener Jugendzeit, die der Dichter in Neapel zugebracht, ihre Entstehung, vor allem die Erzählung „Ameto“, welche die Bekehrung des Helden von der sinnlichen zur geistigen Liebe durch eine Anzahl von Nymphen, unter welchen Fiametta selbstverständlich die erste Stelle einnimmt, darstellen sollte. Die sieben Nymphen erschienen in der Allegorie von sieben Tugenden. Dieselbe allegorische Umkleidung zeigt auch sein Gedicht „Die Liebesvision“ (Amorosa Visione); es besteht aus 50 kurzen Gesängen in Terzinen. Eine herrliche Frauengestalt führt ihn nach Art der Beatrice Dantes auf den Weg des Lebens; da gelangt er in einen Garten, wo er eine Anzahl der schönsten Frauen findet, welche singen, tanzen und fröhliche Gespräche führen. Unter diesen befindet sich natürlich auch seine Fiametta, und daran knüpft sich die Erzählung vom Beginn seiner Liebe und seinem Glücke. Aber die eigentliche Bedeutung Boccaccios beruhte nicht auf seiner Lyrik, in welcher er als Nachahmer Petrarcas und wohl auch Dantes erscheint; nur selten bricht aus der konventionellen Hülle das wahre Gefühl und die heiße Empfindung hervor, die den Dichter beseelte, denn Boccacio liebte seine Fiametta mit glühender Leidenschaft, während Dante seine Beatrice mit feierlicher Begeisterung verehrte und Petrarca seine Laura mit zarter Anmut verherrlichte. Endlich mußte er aber doch nach fünfzehnjährigem Aufenthalt Neapel verlassen und nach Florenz zurückkehren. Er nahm eifrigen Anteil an dem politischen Leben seiner Zeit und wurde vielfach mit schwierigen Missionen betraut. In diesen Jahren schloß er sich eifrig an Petrarca an, mit dem er einen lebhaften Briefwechsel führte; Boccaccio blickt mit Bewunderung zu dem Freunde auf, ja er erhofft seinen Nachruhm von den Briefen, welche Petrarca an ihn geschrieben hat. Seine volle Schwärmerei aber gehört Dante. Er betrachtet es als seine Lebensaufgabe, Dante zu erklären, und schon in jungen Jahren begann er, sich mit dem Hauptwerk dieses Dichters zu beschäftigen. Diese Bewunderung klingt allerdings übertrieben, wenn Boccaccio z. B. die Äußerung wagt, daß Dante, wenn er frei von Hindernissen und Sorgen gewesen, ein Gott auf Erden geworden wäre; aber seine Biographie des Dichters ist doch von hoher Bedeutung, und sein Kommentar zu der Göttlichen Komödie, aus sechzig Vorlesungen bestehend, die Boccaccio in Florenz gehalten, nimmt in der langen Reihe von Erklärungen, die zu diesem Werk geschrieben worden, unbedingt den ersten Rang ein. Eine umfassendere Gelehrsamkeit, eine genauere Kenntnis des griechischen Altertums, als man sie von Petrarca rühmen

dürfte, zeigt sich in Boccaccios gelehrten Werken; er hat das Verdienst, die wissenschaftliche Prosa geschaffen zu haben. Seine umfassende Kenntnis des klassischen Altertums geht aus allen diesen Werken hervor; die umfangreichste derselben ist die „Genealogie der Götter“ (De genealogiis Deorum); dann folgt ein geographisches Lexikon, ferner das Buch „Von den berühmten Frauen“ (De claris mulieribus), welches mit Eva beginnt und mit der Königin Johanna von Neapel schließt, und endlich das historische Werk „Von den Schicksalen berühmter Männer“ (De casibus virorum illustrium). Der Grieche Leontius Pilatus, den er zu Florenz in sein Haus aufgenommen, war sein Führer und Meister in seinen archäologischen Studien und hat auf seine gelehrten Schriften sicher einen bedeutenden Einfluß ausgeübt. Die Vorträge über Dante, die er in Florenz hielt, waren die letzte große That seines arbeitsreichen Lebens; sein Hauptwerk aber war die Novellensammlung das „Zehn-Tagebuch“ (Il Decameron), nach dem Griechischen deka, zehn, und hemera, Tag), die er wahrscheinlich in seinen besten Mannesjahren geschrieben hat.

Es ist eine Sammlung von hundert Geschichten, welche an zehn aufeinanderfolgenden Tagen von zehn jungen Leuten, sieben Mädchen und drei Jünglingen, erzählt werden. Diese haben sich vor der Pest in Florenz im Jahre 1348 in ein einsames Landhaus geflüchtet und dort die Zeit mit Erzählungen vertrieben. Ihre Erlebnisse bilden den Rahmen zu jenen hundert Novellen, welche von den einzelnen Mitgliedern dieser Gesellschaft erzählt werden. Das ganze Buch ist also eine Rahmenerzählung, eine Form, die wir bereits aus verschiedenen berühmten Werken des Altertums und des Mittelalters in Indien, Arabien und Persien kennen, wie sie der „Hitopadesa“, die „Tausendundeine Nacht“ und „Die sieben weisen Meister“ geboten. In dieser lockern und losen Form bot sich die beste Gelegenheit, Gegenstände und Geschichten, die an sich in keinem Zusammenhang stehen, miteinander zu verbinden. Schon in seinen ersten Werken knüpft Boccaccio an diese Rahmenform an; auch in seinen spätern Romanen ist es immer eine Gesellschaft von schönen Frauen und galanten Männern, welche in einem herrlichen Garten sich die Zeit mit Liebesgeschichten vertreiben. Selbst in Italien war diese Idee, wie wir aus den „Cento Novelle Antiche“ wissen, nicht mehr neu; nicht einmal die Form, die Boccaccio ihnen gab: die Formen der Novelle als der kurzen Erzählung einer ältern Begebenheit oder eines charakteristischen Vorfalls aus dem Leben war originell. Den größten Teil dieser Novellen hat Boccaccio aus den Schwänken und Sagen des Mittelalters entlehnt; was ihm eigen, war nur die Kunst des Erzählens; diese Kunst aber ist allerdings eine so große gewesen, daß alles andere vor ihr zurücktritt. Nur der formale Schönheitssinn des Italieners konnte aus dem wüsten Durcheinander alter Schwänke und Geschichten ein solches Werk voller Realität des Inhalts und Klassizität der Form schaffen, wie das Decameron es ist. Wenn man Petrarca den ersten modernen Menschen genannt hat, so darf man wohl mit Fug und Recht Boccaccio als den ersten modernen Schriftsteller preisen. In Wahrheit, das Decameron ist das erste moderne Buch, weil in ihm zum erstenmale in einer klaren und plastischen Darstellungsweise das wirkliche Leben mit der vollen und heiteren Lust am Menschlichen und Natürlichen geschildert wird. Alle Stoffe, die

Faksimile von Boccaccios Handschrift; obere Hälfte einer Seite aus dem sog. „Zibaldone".

(Boccaccios Sammlung von Stellen lateinischer Schriftsteller mit erläuternden Randbemerkungen.) In der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz. Wenig verkleinert.

der Dichter verwendet, sind alt, aber alle sind im Geiste der Zeit neu geschaffen und bieten ein getreues Bild menschlichen Denkens und Fühlens. Aus der Wertschätzung, welche der Mensch an sich schon in jener Zeit der Frührenaissance erfahren, aus dem Studium, welches man der menschlichen Natur, ihren Leiden und Eigenschaften seit Dante zuwendete, mußte eine solche scharfe Beobachtung der menschlichen Verhältnisse und Dinge, jene Lust an dem bunten Wechsel irdischer Erscheinungen und an der Mannigfaltigkeit des bewegten Lebens hervorgehen, für deren Darstellung die künstlerische Form der Novelle sich als das geeignetste Mittel darbot. Alle Geschlechter und Lebensalter ziehen in diesen Geschichten des Decameron, die in ihrem Inhalt und Charakter sehr verschieden sind, an uns vorüber, alle Vorzüge und Fehler, alle Leidenschaften und Schwächen der Menschen werden geschildert; die Erzählungen sind ernst und tief, heiter und leichtsinnig, ja oft frivol und ausgelassen. Aber gerade aus dieser Mannigfaltigkeit geht hervor, wie treu Boccaccio das Leben seiner Zeit und seines Geschlechts geschildert hat. Seine Lebensaufgabe war es nicht, die wilden Stürme der Leidenschaft zu schildern; wo er dies versucht, verfällt er, wie in seinen Romanen und Gedichten, in konventionelle Nachahmung größerer Vorgänger. Aber die Komödie des Alltagslebens seiner Gesellschaft darzustellen, das verstand er wie kein anderer. Eine reiche Welt von Anschauung und Empfindung thut sich in seinen Novellen vor uns auf, wir sehen in das Leben der Gesellschaft des 14. Jahrhunderts zu Neapel und Florenz hinein und lernen diese sinnliche, lebensfrohe, aus den Banden der Kirche befreite, vom Aberglauben des Mittelalters erlöste, ihrer Selbstbestimmung bewußte Gesellschaft, die in der Freude am Leben, im Genuß der irdischen Güter, in der Lust an allem, was der Tag brachte, ihr bestes Teil fand. Von diesem Standpunkt aus muß das Decameron beurteilt werden. Es ist kein Lesebuch für die Jugend, es ist in religiöser Hinsicht frei und geht in sittlicher Beziehung oft über die Schranken dessen hinaus, was in unserer Zeit als frivol gilt; aber der religiöse Freimut, der sich durch das Werk zieht, ist wahrhaftig nicht sein letzter Vorzug, und die realistische Darstellung des wirklichen Lebens, die überall von Naturwahrheit, hier von ergreifendster Tiefe und dort von ergötzlichster Komik ist, kann uns deshalb nicht verletzen, weil sie unseren Ansichten von Sittlichkeit nicht entspricht. Im Grunde genommen geht doch durch das Werk ein Zug tiefer Sittlichkeit; Boccaccio kennt die Sittenverderbnis seiner Zeit und sucht sie durch seinen Spott zu geißeln; er selbst aber ist von tiefer Religiosität erfüllt, wenn ihm auch der Zweifel nicht fern geblieben. Es ist schon als charakteristisch hervorgehoben worden, daß der erste Tag des Decameron mit dem Zweifel beginnt, und der letzte mit dem Glauben an die Tugend endet. Um die wahre Bedeutung des Decameron zu erkennen, muß man es mit den anderen poetischen Werken der Zeitgenossen und Nachfolger vergleichen; wenn Boccaccio sagt, daß er sein Werk den verliebten Frauen zur Unterstützung und Zuflucht, zum Trost und zur Erheiterung geschrieben, so muß man dieser schalkhaften Versicherung nicht unbedingt glauben, oder sie dahin verstehen, daß diese Frauen aus den Schilderungen und Ereignissen des Lebens nicht nur Vergnügen, sondern auch guten Rat schöpfen sollen, indem sie erkennen, was sie zu vermeiden, und erfahren, was sie zu erstreben haben.

Im Jahre 1361 kam zu Boccaccio ein Kartäusermönch aus Siena, welcher seine Schriften Werkzeuge des Teufels nannte und ihm ins Gewissen redete, die Beschäftigung mit Dichtung, Kunst und weltlichen Dingen aufzugeben und sich einem frommen, christlichen Leben zu widmen, denn sein Ende sei bereits nahe, und wenn er so fortfahre wie bisher zu schreiben, könne er sicher sein, zu den ewigen Qualen der Hölle verdammt zu werden. In dem alternden Boccaccio erwachte die Furcht vor dem nahen Tode, und er beschloß, sein bisheriges Leben aufzugeben. In seiner Angst wendete er sich an Petrarca, welcher seine Furcht zu beschwichtigen suchte. Aber die Begegnung scheint doch auf Boccaccio einen tiefen Eindruck hervorgebracht zu haben; sein Buch über die berühmten Frauen, seine Schmähschrift gegen die Weiber „Il Corbaccio“, schrieb er, nachdem er sich bekehrt und dem heitern Spiel der Sinne entsagt hat. Was er früher als



Medaille mit dem Bildnis des Boccaccio. Originalgröße. Berlin, königl. Münzkabinett.

liebenswürdige Schwächen mit heiterem Lächeln geschildert, geißelt er nun als Todsünden; er ist ein strenger Moralist geworden. Er erklärt allen Gefühlen, die bis dahin sein Dasein und seine Schriften erfüllt hatten, offen den Krieg; die Glut seiner Jugendliebe gehört nur noch der Verschlagenheit an. Auch in seinem Buche „Il Corbaccio“, erzählt er von einer Vision, welche er in dem Labyrinth der Liebe hatte; aber durch dieses Labyrinth führt ihn kein Virgil und keine Beatrice, sondern der verstorbene Mann jener Frau, der er vergeblich den Hof gemacht hatte. Dieser Mann befindet sich in der Hölle und ist nicht mehr eifersüchtig, sondern empfindet vielmehr das tiefste Mitleid mit all denen, welche sich mit der Frau einlassen, die einst sein Kreuz gewesen ist, und er trachtet, sie aus dieser irdischen Hölle zu erretten. Gott selbst hat ihn zur Rettung des Dichters gesandt, und er waltet seines Amtes, indem er von den Weibern im allgemeinen das Schlechteste redet, um in seinem Zuhörer den Widerwillen gegen das weibliche Geschlecht zu erregen. Man muß gestehen, daß diese Idee eine Situation von erschütternder Komik in sich birgt. Boccaccio hat während

seines ganzes Lebens sich mehr mit den Frauen beschäftigt als mit den Männern; er sagt von ihnen bald das Beste, bald das Schlechteste, er schildert sie bald als Engel, bald als Teufel; aber überall ist es der große Kenner des menschlichen Herzens, der wahre Schilderer der menschlichen Natur und des menschlichen Gemüts mit all seinen Fehlern und Schwächen, dem wir mit gespannter Aufmerksamkeit und mit lebhaftem Interesse folgen, wohin er uns auch führen mag. Mit Boccacio schließt die Reihe der großen Poeten ab; Dante, Petrarca und Boccaccio bilden das glänzende Dreigestirn am Morgenhimmel der italienischen Frührenaissance; alle drei stammten aus Florenz, alle drei hatten sich aus dem Gedankenkreis des Mittelalters befreit, alle drei hatten für die Wiedererweckung des klassischen Altertums einen Teil ihrer besten Kraft geopfert, alle drei waren von inniger Liebe für eine Frau erfüllt, die sich bei einem jeden von ihnen nach seiner Art und Weise ausprägte, alle drei waren Dichter und Schriftsteller, zugleich aber auch Männer des öffentlichen Lebens und Bürger ihrer Zeit, alle drei sahen mit Wehmut in die Vergangenheit und mit einem Blick voll Hoffnung in die Zukunft. Das Schicksal, das ihnen nach ihrem Tode zu teil geworden, hat ein Kulturhistoriker der italienischen Renaissance richtig in die Sentenz zusammengefaßt: Dante wird bewundert, Petrarca gerühmt, Boccaccio wird gelesen.

— — — —

Aus drei Quellen ist die italienische Dichtung der ersten Periode hervorgegangen: aus der lateinisch-scholastischen Litteratur, aus der provençalischen Troubadour-Poesie und aus der italienischen Volksdichtung. Die erste Richtung vertritt Dante, die zweite Petrarca, aus einer Vereinigung der zweiten und dritten ist das Decameron Boccaccios hervorgegangen. Indem nun die Renaissance die Wiedererweckung des griechisch-römischen Altertums als ihre Hauptaufgabe betrachtete, indem sie so den Menschen aus den Fesseln der Kirche und des Mittelalters erlöste und jenes Gefühl der Selbständigkeit und Freiheit gab, durch welches sie die neue Zeit eröffnete, mußte die erste Richtung, durch welche Dante noch mit dem Mittelalter zusammenhing, völlig in den Hintergrund gedrängt werden. Nur so ist es begreiflich, daß, wie mächtig und ehrfurchtgebietend die Gestalt Dantes auch die nächsten Jahrhunderte beherrscht, seine Dichtung doch nicht Wurzel fassen konnte im Geiste seines Volkes. Zwar fand auch er Nachahmer, und auch seine Poesie wirkte noch nach in der italienischen Litteratur; aber die Spuren dieser Nachwirkung sind geringe; sie erhalten sich kaum noch ein Jahrhundert und verschwinden im 15. Jahrhundert mit der Renaissance nahezu vollständig. Einsam blieben die Wege, die Dante gezeigt hatte; er wurde, wie ein italienischer Litterarhistoriker sagte, wenig gelesen, wenig verstanden, am wenigsten genossen, aber immer von seinem Volke bewundert. Auch selbst die Nachahmer des großen Dichters beschränkten sich darauf, die Einkleidung ihrer Dichtungen in Visionen und die äußere Form der Terzinen, in welcher Dante sein unsterbliches Gedicht geschrieben, von ihm anzunehmen. Sein Landsmann Fazio degli Uberti (1367) versuchte in seinem Werke „Il Dittamondo“ (Die Weltbeschreibung), in einer Wanderung durch die sichtbare Welt Dantes Wanderung

durch die unsichtbare nachzuahmen. Aber gerade diese Nachahmung zeigt, wie weit der Abstand zwischen den beiden Dichtern war; auch er kehrt in der Mitte des Lebenswegs um, nachdem er erkannt hat, daß alles Irdische eitel sei. Auch er reist durch drei Reiche, aber nicht des Jenseits, sondern dieser Welt; auch er hat einen Führer, aber keinen Virgil, sondern einen alten Geographen, Solinus, dessen Werk die Hauptquelle Ubertis gewesen ist. Er ist natürlich ein enthusiastischer Bewunderer des Meisters und unterscheidet sich dadurch von einem andern Dichter, Francesco Stabili, in der seinem Gedicht „L'Acerba" ein „herbes, dorniges Werk" lieferte, in dem er Dante wiederholt angriff und einen Wettkampf mit dem großen Dichter zu führen suchte. Aber er ist gleichwohl bei Dante in die Schule gegangen, wie weit er auch in seinen politischen und religiösen Anschauungen sich von ihm entfernt hat. Er ist ein Feind aller Phantasie und versucht es, auch der Phantasie Dantes zu spotten und diese durch eine wüste Gelehrsamkeit, durch eine Fülle von astrologischen Zuthaten und durch eine wahrhaft mystische Rhetorik zu ersetzen. Sein Leben ist interessanter als sein Dichten. Unter dem Namen Cecco d'Ascoli, wie er allgemein bekannt ist, wurde er, den die Inquisition als Ketzer verbrennen ließ, später eine sagenhafte Figur und der Zauberheld verschiedener volkstümlicher Erzählungen. Auch ein Sohn Dantes, Jacopo Dante, versuchte in einem Lehrgedicht nach Art jener eine Encyklopädie seines gesamten Wissens darzulegen, aber es war wenig von dem Geiste seines Vaters auf ihn übergegangen. Vielleicht der bedeutendste Nachahmer Dantes war Federigo Frezzi aus Foligno in Umbrien (1416). Er schrieb ein großes Lehrgedicht, „Das Vierreich" (Il Quadriregio), welches als eine unmittelbare Nachahmung der Göttlichen Komödie erscheint, aber nicht aus einem poetischen Bewußtsein hervorgegangen ist: es ist eine allegorische, moralisierende, gelehrte Dichtung.

Aber nicht nur die moralisierende Poesie, sondern auch die Liebesdichtung der florentinischen Schule, der dolce stil nuovo, wurde von den Dichtern im 14. Jahrhundert vielfach nachzuahmen versucht. Noch lebte ein Vertreter dieser Richtung, welchen selbst Dante sehr hoch geschätzt und als den Sänger der Liebe dargestellt hatte, nämlich Cino da Pistoja (1270—1337). Cino wurde von Dante gefeiert und, als er starb, von dem jungen Petrarca in einem Sonett beklagt. Er teilt wohl die mystische Liebe, nicht aber die poetische Kraft mit Dante; seine Verse sind feierlich, aber dunkel und ohne Schwung.

Viel bedeutender waren hingegen die Nachahmer Petrarcas und Boccaccios. Es war wohl auch leichter, die zierlichen Sonette des einen und die liebenswürdigen Novellen des andern nachzuahmen, als jenes erhabene Nationalgedicht, welches unmittelbar aus einer großen, wenn auch einseitigen Individualität hervorgegangen ist. Franco Sacchetti gesteht ausdrücklich, daß er, durch das Beispiel Boccaccios angeregt, seine 300 Novellen (Il trecento novelle) geschrieben habe, welche aber erst, 223 an der Zahl, im vorigen Jahrhundert gedruckt wurden. Er tritt mit großer Bescheidenheit auf; er nennt sich einen Mann von kleinem Geist und geringer Bildung, aber er ist erfüllt von dem Geiste seiner Zeit; er hat nicht die Naivetät Boccaccios, aber eigenen Witz und einen Sinn für das Gegenständliche. Mit Vorliebe erzählt er Klatschgeschichten aus dem Treiben der florentinischen

Bürger; dem Leben des Volkes hat er auch seine Darstellungsweise entlehnt. Er schreibt seine Novellen so nieder, wie er sie im Salon oder auf der Straße erzählen gehört hat; er liebt den Spott und macht sich ein Vergnügen daraus, seine Zeitgenossen zu verhöhnen. Seine Sammlung ist aber gleichwohl von Wert durch die Einfachheit und Natürlichkeit, mit welcher das Leben jener Zeit uns vorgeführt wird. Seine Novellen sind keine Kunstwerke, aber Erzählungen von großer Natürlichkeit. Eine andere Sammlung, „Der Schafskopf“ (Il Pecorone) von Ser Giovanni Fiorentino wurde schon drei Jahre nach Boccaccios Tode angefangen. Der Verfasser gab seinem Werke den seltsamen Titel, weil, wie er sagte, in demselben so viel Thoren vorkämen und er sich selbst für den größten Thoren halte, da er Bücher schreibe, ohne von dieser Kunst etwas zu verstehen. Ser Giovanni hat einen seltsamen Rahmen für seine Erzählungen gewählt: ein Kaplan Auretto und eine Nonne Saturnia sind ineinander verliebt und erzählen sich täglich zu bestimmter Stunde im Sprechzimmer des Nonnenklosters zu Forli je zwei Geschichten. Nach 25 Tagen sind sie aber beide schon mit ihrer Erzählungskunst zu Ende. Eine Rahmenerzählung ist gleichfalls die Novellensammlung von Giovanni Sercambi; auch er läßt während der Pest eine Gesellschaft von Männern und Frauen in den Bädern von Lucca sich vereinigen und eine Reise nach Süd- und Norditalien unternehmen, wobei sie sich die Zeit mit Geschichtenerzählen vertreiben. Das interessanteste aber von all diesen Werken ist jener Roman von Giovanni di Gherardo aus Prato: „Das Paradies der Alberti“ (Il Paradiso degli Alberti). In der herrlichen Villa Antonios degli Alberti in der Nähe von Florenz, welche im Volksmund ‚Il Paradiso‘ genannt wurde, finden sich eine Anzahl von bedeutenden Männern zusammen, deren Unterhaltungen der Dichter in sein Tagebuch verwebt hat. Durch die Art seines Vortrags, durch die Kunst seiner Erzählung steht er weit über den anderen Nachahmern Boccaccios. Die Novellendichtung hatte gegen Ende des 14. Jahrhunderts zwar keinen höhern Aufschwung genommen, wohl aber eine allgemeine Verbreitung in Italien gefunden. Der durchgehende Grundzug aller dieser Novellensammlungen war der humanistische Gedanke des Jahrhunderts. Die Dichter sind erfüllt von klassischer Bildung und suchen diese zu verbreiten; den Legenden und Überlieferungen der Kirche stehen sie skeptisch gegenüber; ja die Waffen ihrer Satire richten sie mit Vorliebe gegen die Kirche und gegen das sittenlose Treiben der Geistlichkeit. Die Erzählung des Decameron von dem Pariser Juden Abraham, der aus tiefster Überzeugung Christ wird, nachdem er in Rom selbst das Treiben des päpstlichen Hofes gesehen, in der Meinung, daß eine Religion unvergänglich sei, die solche Schmach ertragen könne — diese Geschichte ist typisch für das Verhältnis der Novellisten des 13. und 14. Jahrhunderts zur Kirche und zum Klerus. Mit Vorliebe wurde allen Novellen, nicht nur denjenigen, welche aus dem Altertum erzählt wurden, sondern auch solchen aus dem unmittelbaren Leben der Zeit, ein antikes Gewand umgeworfen. Ein kecker Witz, eine scharfe Satire, nicht gewöhnliche Menschenkenntnis und eine leichte Erfindungsgabe zeichnen alle diese Dichter aus. Was ihnen fehlte, war allein die Poesie. Franco Sacchetti hat dies erkannt, indem er klagte:

Wohl müht umsonst sich, wer jetzt Verse schmiedet,
Denkt man, wer für Beatrix hat gesungen
Und wessen Lied für Laura ist erklungen!

Und doch waren die Novellisten jener Zeit noch bedeutender als die lyrischen Dichter. Auch Franco Sacchetti dichtete Liebeslieder wie Petrarca; sein humoristisches Gedicht „Der Streit der jungen und alten Weiber von Florenz“ (Battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie) in vier Gesängen bekundet sein eifriges Studium Petrarcas und Boccaccios. Die Tendenz seiner meisten Sonette und Kanzonen ist eine moralisierende; „er klagt über das Schwinden der guten alten Zeit, über Krieg und Anarchie, über Verderbnis der Sitten, die wahnsinnigen Moden und Trachten der Frauen.“ Von hoher Bedeutung sind seine politischen Dichtungen, weil sie der wahre Ausdruck der Ehrlichkeit seiner Überzeugung und seiner natürlichen Empfindung sind. Den Papst nennt er mit kühnem Freimut einen „Weltverderber (Guastamondo), der die Christenheit mit Blut und Anarchie erfülle, anstatt ihr den heißersehnten Frieden zu geben, wie es seines Amtes gewesen wäre.“ Der bedeutendste Dichter des Jahrhunderts aber war unstreitig der Florentiner Antonio Pucci. Er war von Beruf ein Glockengießer, ein echter Florentiner mit natürlichem Witz aber mit geringer Bildung, dessen Poesie den Lieblingsgegenstand jener Zeit, nämlich die Frauen behandelte. Er greift die Frauen an, um sie dann in galanter Weise und mit allen Argumenten des gesunden Menschenverstandes verteidigen zu können. Wie er aus dem Volke hervorgegangen ist, so atmen seine Sonette, wie seine prosaischen Schriften und seine größeren Gedichte, auch einen echten Volkston. Er nimmt seine Stoffe, wo er sie findet, er versteht sie aber in einer Weise zu behandeln, die seinen Zuhörern verständlich und angenehm ist. Keiner der Dichter jener Zeit kann sich freilich von der Nachahmung Petrarcas befreien; das Petrarkisieren, welches sich auf die Formen beschränkte, die Leidenschaft des großen Dichters aber niemals erreichen konnte, wurde eine Krankheit, welche Jahrhunderte lang die lyrische Poesie in Italien in Fesseln legte. Die Litteratur hatte eine Richtung auf das Volkstümliche genommen und sich von den Ideen der großen Dichter weit entfernt; nur die Formen, in welchen Dante und Petrarca gesungen, nur der äußere Rahmen, in den Boccaccio seine Novellen gespannt, wurden nachgeahmt; von dem Geiste jener Dichter aber war in den Schöpfungen der Nachfolger kaum ein Hauch zu verspüren. Sie selbst wußten dies und beklagten den Verfall der Dichtkunst, ja mancher von ihnen mochte wohl ahnen, daß eine neue große Periode der italienischen Litteratur mit dem Tode Boccaccios sich ihrem Ende zugeneigt habe, und mancher mochte das Wehen einer neuen Zeit verspüren, die zwar keine so hervorragenden dichterischen Individualitäten erzeugen sollte wie die vergangene Periode, in der aber das Wissen und die Kunst des Altertums zu allgemeiner Anerkennung durch die weit verbreitete Bildung der Zeit gelangen sollte.



Vorlesung an einer italienischen Akademie im 15. Jahrhundert.
Relief von 1495 an der Universität zu Pavia.

Zweite Periode.

Unter allen Bewegungen und Wandelungen des allgemeinen Kulturlebens gehören diejenigen sicher zu den interessantesten und bedeutungsvollsten, welche das Mittelalter zu Grabe tragen: die Renaissance in Italien und der Humanismus in Deutschland. Aber nur die erstere Bewegung darf zunächst unser Interesse in Anspruch nehmen; der Humanismus, der die Renaissance begleitet und ablöst, gehört in die Darstellung der deutschen Litteratur. Die Bedeutung der Hochrenaissance, welche vom Beginn des 14. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien blühte, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Aus der klösterlichen Enge religiöser Anschauungen führte sie die europäische Menschheit in Kunst, Wissenschaft und Leben zum Altertum und dadurch zur Selbsterkenntnis wieder zurück; gerade da, wo jene ihre größte Machtfülle besaß, in Italien, erschüttert sie zuerst die Gewalt der Kirche; sie lehrt die Menschen in einem freien, heitren und schönen Leben hier auf Erden das zu finden, was sie auf Anweisung der Kirche so lange und vergeblich im Himmel gesucht haben; sie erweckt das klassische und biblische Altertum aus seinem Grabe wieder zu neu verjüngtem Leben. Und mit dem erwachenden Bewußtsein der Kulturmenschheit, mit dem keimenden Gefühl von Freiheit und Gerechtigkeit beginnt der die Renaissance fortführende Humanismus, die Zucht der Menschen zu sittlicher Selbstliebe und die vollkommene Entfaltung aller Fähigkeiten und Fertigkeiten in der menschlichen Individualität. Man verspürt, wenn man jener Periode näher tritt, das Wehen eines freien Geistes, der zunächst Italien, dann aber die ganze Kulturwelt belebt. Schon in der Frührenaissance, die mit dem Auftreten der drei großen Dichterfürsten beginnt, fühlen

wir den Odem einer neuen Zeit, die in dem Brausen des Frühlingswindes ihrer Dichtung sich ankündigt. In der Zeit der Hochrenaissance entfaltet sich die



Allegorie: Die Grammatik.
Italienisches Miniature des 15. Jahrhunderts. Venedig, Sankt Markus-Bibliothek.

Bewegung zu vollem Leben, und auch in der Periode der Spätrenaissance noch treibt sie manche schöne und edle Blüte. Vor allem aber ist das 15. Jahrhundert jene Zeit, in welcher das Wissen und die Kultur des Altertums in

Italien zu voller Auferstehung gelangen. Ein nie unterbrochener Faden klassischer Tradition spinnt sich von den Tagen Petrarcas bis zum Ende der Renaissance: das Beispiel Petrarcas und Boccaccios hatte in weiten Kreisen begeisterte Nachahmung gefunden, das Studium der Alten galt als die Hauptaufgabe der Edelsten und Besten des Volkes; Fürsten und Päpste, Staatsmänner und Dichter ergaben sich mit vollem Eifer der gelehrten Bildung, welche bis dahin nur auf



Eine italienische Schule im 15. Jahrhundert.
Nach dem Fresko von Benozzo di Gozzoli in S. Gimignano bei Volterra (Pisa).

einen kleinen Kreis beschränkt war, nunmehr aber alle Kreise der Nation erfaßte. Während man sich zunächst nur mit dem Studium der römischen Dichter beschäftigte, wagte man sich nun auch an die griechische Litteratur heran; Boccaccio war der erste, der den Homer in der Ursprache las. Je mehr man mit dem griechischen Altertum bekannt wurde, desto größer wurde die Freude an den neuaufgefundenen Schätzen der Antike; Florenz schien ein neues Athen, Toscana ein modernes Hellas zu werden. Griechische Gelehrte erschienen in jener Stadt, um die Kenntnis des hellenischen Altertums, seiner Sprache und Philosophie zu verbreiten. Aus

der Einfachheit und Kraft der Antike schöpften die Gelehrten, die Künstler und auch die Dichter eine Fülle von Anregungen und frischen Empfindungen; eine neue Geisteswelt that sich vor ihren erstaunten Augen auf. „Da lernte man die Schönheiten der lateinischen Dichter, Redner und Geschichtschreiber wieder ganz anders schmecken, als es einer frühern Zeit, welche fast nur Bruchstücke dieser Art gekannt hatte, möglich gewesen war; da wurden Quintilian, Tacitus wieder entdeckt; da lernte man den Homer, die griechischen Dichter, Geschichtschreiber, Philosophen wieder in ihrer freien Sprache verstehen; Platon, Plotin, Proklos wurden mit Begierde gelesen; den Aristoteles lernte man nun mit ganz anderen Augen betrachten als früher, wo er die Schule ausschließlich beherrschte; da achtete man wieder die Werke der alten Baukunst, Rom hob sich aus seinem Grabe, da wurden die alten Münzen und Gemmen hervorgesucht; aus der Erde erstanden die Bildsäulen, welche die neue Kunst als ihre Muster anstaunte: der belvederische Apoll, die mediceische Venus, der Laokoon, und unter dem mannigfaltigen Glanze, der sich jetzt an italienischen Höfen entfaltete, galten die prächtigen Sammlungen, welche die Schätze der alten Kunst vereinigten, für das glänzendste Kleinod. Alles war voll von neuen Wundern, welche doch so alt waren.“ Diese Charakteristik der Renaissance erstreckt sich allerdings auf die ganze Zeit jener für die Menschheit so fruchtbaren Bewegung. Es ist begreiflich, daß solche glänzenden Resultate nur in heißen Kämpfen, in eifrigen Bemühungen, in ununterbrochener Geistesarbeit erreicht werden konnten. Die besten und edelsten Geister der Nation waren aber an diesem Werke thätig. Als der unmittelbare Nachfolger Petrarcas und Boccaccios gilt Colluccio Salutato, der in seinen Briefen den klassischen Stil Ciceros wieder durch das barbarische Mönchslatein des Mittelalters zu ersetzen sucht. Neben ihm sind noch zu nennen Luigi Mar-



Italienische Gelehrte des 15. Jahrhunderts.
Nach einem Miniature in einer Handschrift der National-Bibliothek zu Paris.

ſigli, Giovanni Malpaghini de Ravenna, erſterer das Haupt einer freien Akademie, welche ſich im Kloſter San Spirito verſammelte und die alte Philoſophie zum Hauptgegenſtand ihrer Studien machte, der andere ein begeiſterter Lehrer der klaſſiſchen Literatur, ferner die drei Florentiner Giovanni, Matteo und Filippo Villani, deren hiſtoriſche Werke denſelben freien Geiſt des Zeitalters atmen. Auf Veranlaſſung Coluccios und ſeiner Genoſſen kam ein Grieche, Manuel Chryſoloras, nach Florenz als Profeſſor an die Univerſität, deſſen Lehrtätigkeit zuerſt eine ſyſtematiſche und wiſſenſchaftliche Beſchäftigung mit der griechiſchen Sprache zur Folge hatte. Unter ſeinen Anregungen entwickelten ſich die bedeutendſten Humaniſten.

Die Blüte der Renaiſſance knüpft aber vor allem an die Namen jenes Fürſtengeſchlechtes an, welches durch ſeine Hochherzigkeit von ſo außerordentlichem Einfluß auf die Entwickelung der neuen Bildung geworden iſt: an das Geſchlecht der Medici. „Wenn man den Zauber zu analyſieren ſucht, durch welchen die Medici des 15. Jahrhunderts auf Florenz und auf ihre Zeitgenoſſen überhaupt gewirkt haben, ſo iſt neben aller Politik ihre Führerſchaft auf dem Gebiete der damaligen Bildung das Stärkſte dabei.“ Vom Auftreten Coſimos bis zum Tode Lorenzos de Medici iſt die Zeit der glänzendſten Entfaltung der italieniſchen Renaiſſance. Kein Fürſtenhof vermochte mit dem florentiniſchen zu wetteifern. Coſimo von Medici (1389—1464) förderte die Bildungsintereſſen ſeiner Zeit mit einem wahren Enthuſiasmus; er legte eine Bibliothek an, kaufte ſeltene und wichtige Handſchriften, umgab ſich mit einem Kreis von bedeutenden Gelehrten, an deren geiſtigen Arbeiten er ſelbſt teilnahm, wie Marſilio Ficino, Niccolo Niccoli, Giannozzo Mannetti, Ambrogio Traverſari, Marſuppini von Arezzo, Leonardo Bruni und Francesco Poggio. Unter Coſimo von Medici fand in Florenz jenes berühmte Unionskonzil ſtatt, zu welchem der griechiſche Erzbiſchof von Nikäa, Kardinal Beſſarion, gekommen war, der ſich ſpäter in Italien niederließ und durch ſein Wiſſen von großem Einfluß auf die Entwickelung der Renaiſſance-Philoſophie geworden iſt. Er wie ſein Meiſter Gemiſthos Pletho wurden von den Humaniſten wegen ihrer Weisheit und wegen der Kraft ihrer Rede angeſtaunt; man verglich ſie mit Plato



Coſimo von Medici.
Marmorrelief von Andrea del Verrocchio (?) Berlin, königl. Muſeen.

und Sokrates. Auf ihre Veranlassung gründete Cosimo die „Platonische Akademie“, welche als ein Mittelpunkt der humanistischen Studien jener Zeit anzusehen ist.



Vorlesung bei Christophoro Landino, Professor der Rhetorik und Poetik, in Florenz: Faksimile eines Holzschnittes des 15. Jahrhunderts.

Der Ruf dieser Akademie lockte immer mehr hervorragende griechische Gelehrte nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken, sich in Italien, namentlich

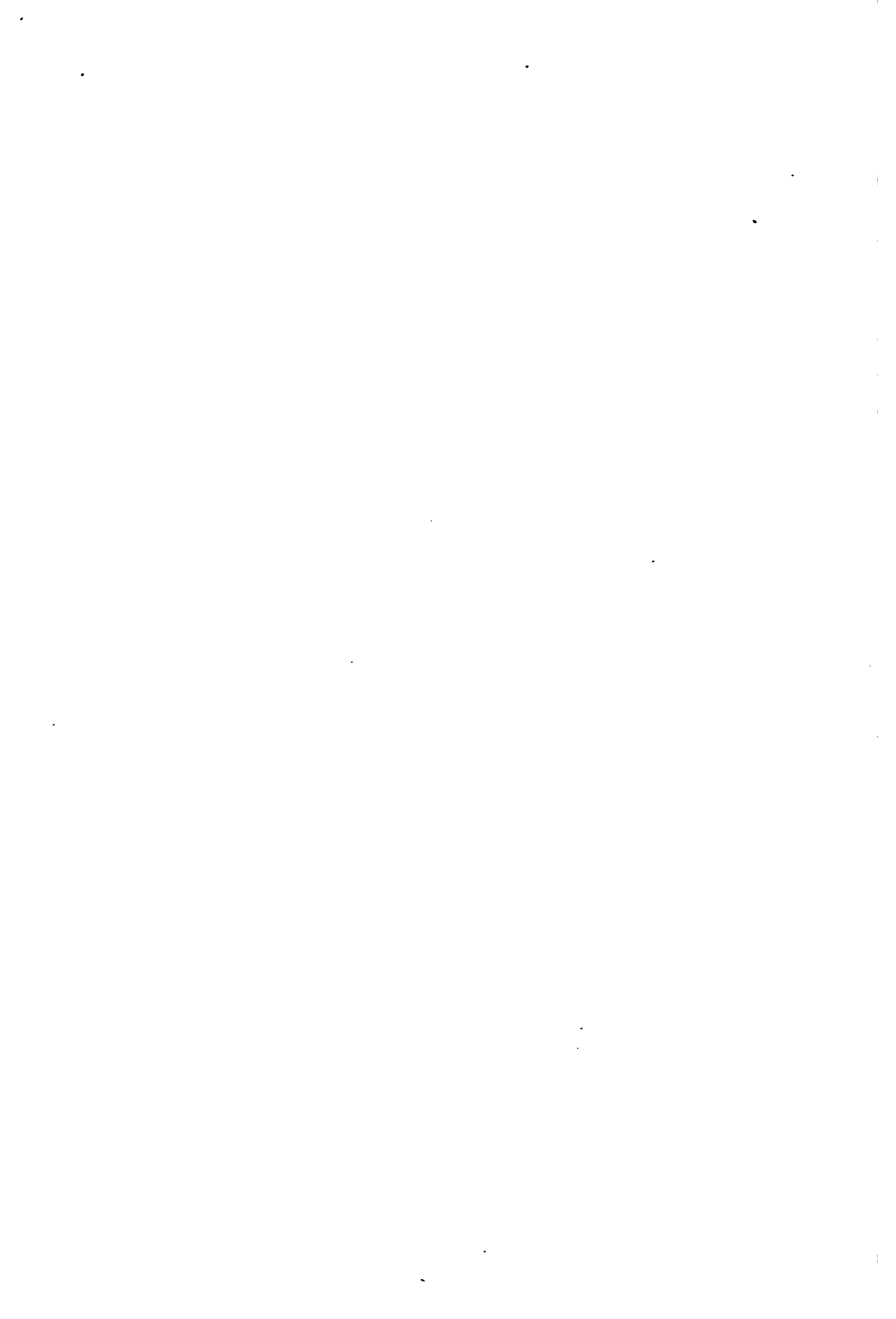
aber in Florenz niederzulassen; durch sie wurde die griechische, vor allem die Philosophie Platos auf italienischem Boden heimisch. Man kannte sie schon lange und hatte ihr in Italien stets den Vorzug vor der aristotelischen Philosophie gegeben; nun erst aber erfaßte man sie in ihrer vollen Bedeutung als ‚die Mutter der schönen Künste', aus deren Quelle alle Humanitätsstudien flossen. Ihre höchste Blüte erlangte die Platonische Akademie und die Renaissance selbst unter Lorenzo von Medici (1449—1492). Er war nicht nur ein kluger Fürst, ein freigebiger Mäcen, sondern auch ein Dichter von ungewöhnlicher Bedeutung; um ihn scharte sich der Humanistenkreis, aus dem wir nur die Namen Angelo Poliziano (1454—1494) Luigi Pulci (1432—1484) und den schwärmerischen Pico della Mirandula (1460—1494) hervorheben. Die Geschichte der Wissenschaften hat im einzelnen aufzuzählen, welche Bedeutung der Humanismus in jener Renaissanceperiode hatte, indem er die griechische und lateinische Sprache zum Gegenstand eifriger Studien machte, indem er die Schätze beider Litteraturen wieder ausgrub und in unzähligen Handschriften verbreitete, und nicht zum wenigsten, indem er die platonische Philosophie, welche durch die aristotelische verdrängt worden war, wieder in den Kreis der Studien einführte.

Auch die Päpste konnten sich dem allgemeinen Bildungseifer jener Zeit nicht entziehen. Nikolaus V. wendete sich mit gleichem Eifer wie die florentinischen Fürsten den Wissenschaften zu; er sammelte Schätze, um alte Bauwerke auszugraben, Bücher anzukaufen, lateinische und griechische Handschriften kopieren zu lassen und Männer der Wissenschaft um sich zu sammeln. Durch ihn wurde Rom eine Stätte der Renaissance, die zu jener Zeit mit Florenz konkurrieren durfte. Sein bedeutendster Genosse und Ratgeber war Leon Battista Alberti (1404—1477), „ein Mann von anmutiger Gelehrsamkeit und holden Geistes", wie ihn ein zeitgenössischer Chronist nennt. Außerdem lebten zur Zeit dieses Papstes in Rom Lorenzo Valla, Maffeo Vegio und Flavio Biondo. Lorenzo Valla ist Sprachforscher und Philosoph, Vegio ist Historiker und Biondo vor allem Altertumsforscher. Auch der zweite Nachfolger Nicolaus' V., Pius II., ist für die Geschichte der Renaissance von Bedeutung. Er ist bekannt unter dem Namen Enea Silvio Piccolomini (1405—1464); er war einer der eifrigsten Vorkämpfer der Renaissance, in jüngeren Jahren ein fruchtbarer Schriftsteller. Seine Werke sind historische und geographische; aber nicht diese, sondern seine Reden und Briefe, seine Verse, Epigramme, Komödien und Romane sind es, die uns vor allem interessieren. In seiner Jugend huldigte er ganz der Freiheit und Ungebundenheit, welche unter seinen Zeitgenossen herrschte; damals schrieb er den Roman von „Euryalus und Lukretia", den er später als Papst sehr bereute und durch ein Gedicht zur Warnung vor den Listen Amors gutzumachen suchte. Die folgenden Päpste haben nur wenig für die Bestrebungen der Humanisten gethan. Auch die kleineren Staaten Italiens wie Mailand, Mantua, Verona und Bologna schlossen sich der Bewegung, welche durch die ganze apenninische Halbinsel ging, nach Kräften an, aber es war doch nur die Lust an der Nachahmung oder der Ehrgeiz, es Florenz und Rom gleichzuthun, nicht die reine Begeisterung für die Wissenschaft, die sie dazu antrieb. So blieb denn, nachdem Pius II. gestorben war, allein Florenz, welches die Wiege der



Dichterkrönung des Enea Silvio Piccolomini durch Kaiser Friedrich III.

Fresko von Bernardino Pinturicchio in der Bibliothek des Domes von Siena.



Renaissance gewesen ist, auch ferner ihre klassische Stätte; Lorenzo von Medici war es vor allem, der sie dort förderte und begünstigte. Er selbst war ein Dichter; schon in jungen Jahren widmete er der Idealgestalt, welche ihn durch das ganze Leben begleitete und die er unter dem Namen Lukretia verherrlicht hat, eine Reihe von Sonetten, in welchen er sich als ein gelehriger Schüler Petrarcas erweist; sie zeichnen sich durch ihren natürlichen Ausdruck, durch ihr wahres Gefühl und durch eine feine Empfindung vor anderen Dichtungen jener Zeit aus. Ihr Inhalt ist der Preis der Geliebten, die Schilderung seiner Liebesleiden:

Ihr Purpurveilchen, reich an Farbenpracht,
Die ihre weiße Hand im Grünen pflückte, —
Woher die Luft, die euch so lieblich schmückte,
Der Tau, in dem ihr uns entgegenlacht?

Was gab der Sonne solche Zaubermacht?
Wer fand den Duft, der unsern Sinn erquickte,
Des Reizes Fülle, die das Aug' entzückte? —
Natur, die süßres nie hervorgebracht.

Ihr lieben Veilchen, jene Hand, die euch
Im Schatten unter Tausenden gefunden,
Sie war's, die euch geziert so wunderreich;

Die mir das Herz nahm, wie sie den Gedanken
Den höhern Schwung gab in beglückten Stunden,
Ihr, die euch wählte, dürft allein ihr danken!

Was mir mißfällt, dem folg' ich voll Begehren,
Zu höherm Leben wünsch' ich oft mein Ende;
Ich ruf' den Tod und fleh', daß er sich wende,
Ich suche Ruh', wo Friede nie kann werden.

Ich streb' nach dem, was ich doch will entbehren,
Voll Liebe reich' ich meinem Feind die Hände;
Mir grauet nicht vor bittrer Nahrungsspende,
Frei wünsch' ich mich und lieb' der Knechtschaft Lehren.

In Flammen frier' ich, muß in Lust verzagen,
Such Tod im Leben, Friedensglück in Kriegen;
Ich möchte fliehn und dennoch Fesseln tragen.

So lenk' mein Schiff ich durch den Sturm der Wogen,
Nicht segeln kann's und nicht im Hafen liegen,
Und vor der Furcht ist der Verdacht entflogen.

Die vielen Widersprüche in dem Leben und Schaffen Lorenzos hat niemand besser und wahrer geschildert als er selbst in diesem schönen Sonett. Lorenzo von Medici hat Elegien, Idyllen und Balladen gedichtet; er hat ein feines Gefühl für die Natur. So finden wir auch in seinem Schaffen eine doppelte Richtung: eine ernste, hohe, poetische, welche an Dante und an Petrarca anknüpft, und eine volkstümliche, zu Scherz und Komik geneigte, welche mit der volkstümlichen Dichtung jener florentinischen Periode Fühlung hat. „Es waren in ihm zwei Menschen, und zuweilen machte sich der zweite Lorenzo, der realistische, ironische,

auch über den ersten, den ernsten, idealen, lustig." Sein Gedicht in Terzinen „Der Streit" (L'Altercazione) stellt einen Dichter und einen Hirten einander gegenüber, um ihre Ansicht über das Leben und die Poesie auszusprechen. Es ist interessant, daß sich beide dann vor dem Spruch des Renaissance-Philosophen Marsilio Ficino beugen, der sie lehrt, daß weder die Einsamkeit noch das rauschende Leben, weder Armut noch Reichtum über das Menschenglück entscheiden, sondern die Liebe zur Wahrheit und der Glaube an Gott. Die anmutigsten seiner Schöpfungen sind die beiden Idyllen „Corintho" und „Ambra", das erste in Terzinen, dieses in Oktaven. Corintho ist ein Hirt, der über die Untreue seiner Geliebten klagt; Ambra ist eine Nymphe, die wiederum einen Hirten Lauro liebt und den Verfolgungen des Flußgottes nur dadurch entgehen kann, daß sie die Göttin Diana bittet, sie in einen Fels zu verwandeln. Auf diesem Felsen erhebt sich dann die herrliche Villa, der Lorenzo den klassischen Namen Ambra gegeben. Ein drittes Gedicht Lorenzos, „Die Falkenjagd" (La caccia col falcone) zeichnet sich durch seine Naturschilderungen aus. Lorenzo war ein eifriger Jagdliebhaber; sein Gedicht schildert die Freuden und Leiden einer Jagd von Anfang bis zu Ende mit anmutiger Natürlichkeit in Ernst und Komik, in wirkungsvollen Beschreibungen, die ein besonderes Verständnis und eine feine Empfindung für das Naturleben verraten. Auch in seinen lyrischen Dichtungen zeigt sich die Doppelnatur Lorenzos. Er dichtet Tanzlieder für die Maifeste der florentinischen Jungfrauen, Karnevalsgesänge voll heißer Sinnlichkeit und üppigem Realismus, Lieder, in welchen die Sinnlichkeit, die Derbheit, die Komik, der Witz zu ihrem vollen Rechte gelangen, daneben aber wieder geistliche Lieder und zwar, wie seine Biographen behaupten, in aufrichtiger Empfindung und mit weihevoller Kraft, in welchen er mit jenen frommen Dichtern wetteifert, deren Lobgesänge in der italienischen Poesie eine so besondere Stellung einnehmen. Der Grundzug dieser Dichtungen ist die Erkenntnis von der Eitelkeit aller irdischen Dinge und die Sehnsucht nach dem Tode als dem Befreier und Erlöser von aller Erdenqual. So mischt sich in seiner Gestalt Heiliges und Weltliches, Ernst und Ironie, Liebesglut und Weltlust, Spott und Andacht, religiöser Glaube und philosophischer Zweifel, ein kraftvoller Realismus und eine erhabene Idealität. Das Bild aber, welches uns vor Augen tritt, wenn wir an Lorenzo von Medici denken, bleibt doch trotz aller seiner Fehler und Schwächen das des edlen und klugen Fürsten, des begeisterten Mäcens, des lebensfrohen Dichters, der in künstlerischen Genüssen, in der Freude am Leben, im Umgang mit den Besten und Edlen seiner Zeit seiner hohen Lebensaufgabe gerecht zu werden sucht.

Der bedeutendste unter diesen Genossen Lorenzos war unstreitig der bereits genannte Angelo Poliziano (1454—1494), und zwar als Gelehrter wie als Dichter; mit stolzem Selbstbewußtsein durfte er behaupten, daß seit tausend Jahren keiner die Kenntnis der griechischen Sprache so verbreitet habe wie er. Er übersetzte auch eine Anzahl griechischer Prosawerke. Seine wahre Bedeutung aber beruht auf seinen Gedichten, in welchen man eine Wendung in dem Verhältnis der Humanisten zu ihrer heimischen Dichtung gefunden hat. Die bedeutendsten Vertreter der Renaissance und des Humanismus hatten dieser Dichtung

bisher gänzlich fern oder mindestens kühl gegenübergestanden; so tief war ihre Verehrung für das klassische Altertum, daß sie darüber die eigene Heimat und selbst das große Dichter-Triumvirat vernachlässigten. Die lateinische Sprache erschien ihnen als die einzig würdige sowohl für die wissenschaftliche Darstellung wie für den Ausdruck poetischer Empfindungen. Eine reiche, neulateinische Poesie ging aus diesem Humanistenkreis im 15. Jahrhundert hervor, sie ist aber ohne Wert und Bedeutung für die allgemeine Litteratur geworden. Es ist begreiflich, daß eine solche Strömung auf die Entwickelung der italienischen Poesie keinen günstigen Einfluß ausüben konnte; das rhetorische Übergewicht, welches diese neulateinische Poesie hatte, teilte sich auch der italienischen Dichtung mit; die Nachahmung der antiken Vorbilder wurde auch von ihren Poeten übertrieben und die aus der Phantasie und der Empfindung stammenden Elemente nationaler Dichtung traten zurück vor der akademischen Schuldichtung, wie sie aus jenem Humanistenkreis hervorgegangen ist. Einen solchen akademischen Hauch haben nun auch die Gedichte Polizianos. Wie alle Humanisten ist er ein Hofdichter; er schmeichelt dem Fürsten, er schmäht dessen Gegner und bemüht sich, die Sitten des Hofes in seinen Gedichten zu verherrlichen. Man suchte damals an den italienischen Fürstenhöfen die Sitte des alten Rittertums wieder herzustellen, welches ja eigentlich in Italien niemals rechte Wurzel gefaßt hatte; man feierte Turniere zu Pferde in voller Rüstung mit den Emblemen zu Ehren der Damen, welchen man huldigte. Ein solches Turnier, in welchem Giuliano von Medici der Sieger war, verherrlichte Poliziano in seinen Stanzen „La Giostra“. Seine Muster sind die alten römischen Lobgedichte aus der spätern Kaiserzeit. Aber Poliziano besitzt ein größeres Talent als jene alten Dichter; seine Schilderungen aus dem Naturleben sind voll Anmut und Wahrheit, seine Bilder sind



Lorenzo von Medici (il Magnifico).
Bemalte Terracottabüste. Berlin, königl. Museen.

kühn und frei; sie haben selbst der bildenden Kunst neue Inspirationen gegeben und verschiedene derselben sah man in den Gemälden der Renaissance wiederkehren. Die beschreibende Poesie in den Stanzen Polizianos ist es, die ihnen besondern Wert verleiht; seine Bilder sind anschaulich, schön und von großer Originalität. Das einzige Störende ist die Anwendung der alten Mythologie in allegorischen Bildern auf das gepriesene Fürstenhaus.

Poliziano ist aber auch noch nach einer andern Richtung von Bedeutung. Der Hof der Mediceer hatte auch die Ausbildung der dramatischen Kunst sich zu seiner besondern Aufgabe erwählt; zwar das lateinische Drama weltlicher wie geistlicher Art war in Italien bereits seit länger als drei Jahrhunderten heimisch; schon zu Dantes Zeiten erschienen unter dem Einfluß der wiedererwachten Antike die Tragödien des Alberto Mussato in lateinischer Sprache nach dem Muster des Seneca; in derselben Richtung hielten sich auch die dramatischen Versuche im 15. Jahrhundert; erst das 16., die glorreiche Mediceerperiode, brachte eine neue Wendung, welche für die Entwickelung des italienischen Theaters von besonderer Bedeutung wurde. Im Jahre 1472 schrieb Angelo Poliziano sein lyrisches Drama „Orfeo“ als Veranlassung einer Reise, die er im Gefolge des Kardinals Francesco da Gonzaga machte. Er hat damit die Periode des Schäferdramas eröffnet und zugleich den ersten Schritt zur Verweltlichung des Theaters gethan. Das Drama liegt in zwei Gestalten vor; es wurde zuerst am Hofe zu Mantua aufgeführt und unterscheidet sich in der Form wie im Inhalt von dem geistlichen Drama, welches im 15. Jahrhundert „Rappresentazione“ genannt wurde. Auch diese Darstellungen waren florentinischen Ursprungs; sie waren wohl ursprünglich aus religiösen Kompositionen hervorgegangen, dialogisierte geistliche Lieder, welche im Kostüm und mit Szenerie auf offener Straße vorgetragen wurden. Etwa hundert Jahre, bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts blühten diese Rappresentaziones in Italien; Lorenzo selbst hat ein derartiges Stück geschrieben. Aber auch hier begann in der Periode des Humanismus das klassische Vorbild nachzuwirken; die lateinische Komödie kam in Mode, und sie behandelte nicht bloß mythologische Vorwürfe, sondern auch Geschichten aus dem Leben des Tages.

Wie in Florenz und Mantua, so wurden nun auch in Rom, in Mailand, in Venedig und Ferrara Bühnen eingerichtet. In Rom suchte Pomponio Leto das Theater zu reformieren. In Ferrara wurde es am Hofe der kunstliebenden Familie Ercoles von Este wieder erneuert; aber freilich, es waren keine geistlichen Repräsentationen, keine Volksschauspiele, sondern nur noch klassische Dramen, welche in diesen theatralischen Vorstellungen zur Aufführung kamen. Der „Orfeo“ Polizianos ist in dieser Hinsicht das erste regelrechte Drama nach klassischem Muster; nur die Form und der Gehalt ist italienisch, die Verse sind von Anmut und Kraft; das Lied des Mänadenchors, das Orpheus hörte, nachdem ihn Eurydice verlassen, ist von feiner poetischer Empfindung:

Mit Epheulaub und Epheubeeren
Das Haupt bekränzt wie jede Magd,
Für deinen Dienst, zu deinen Ehren
So gehen wir bei Nacht und Tag
Und jubeln wir beim Weingelag:
Laß mich auch trinken ewig so!

Mein Trinkhorn ist schon lange leer.
Reich mir den Krug, den vollen, drum,
Es dreht der Berg sich um mich her,
Es kreist das Hirn mir um und um.
Hoch springe jede, hoch und höher,
Wie ich es mach', mach's jede so!



O ſacro ſancta Dea figlia di Gioue
Per cui eltempio di Ian ſapre & ſerra:
Lacui potente dextra ſerba & muoue
Intero arbitro & di pace & di guerra:
Vergine ſancta che mirabil proue
Moſtri del tuo gran nume in cielo enterra:
Che ualoroſi cuori a uirtu infiammi:
Socchorrimi hor Tritonia & uirtu dammi.

Oratione di Iulio a Pallade.

Sio uidi drento alle tua armi chiuſa
Laſembianza di lei che me a me fura
Si uiddi eluolto horribil di Meduſa
Far lei contro ad amor troppo eſſer dura:
Se poi mia mente dal tremor confuſa
Sotto iltuo ſchermo diuento ſicura:
Se amor con teco a Grande opre michiama
Moſtrami elporto o Dea detterna phama.

Et tu che dentro alla infochata nube
Degnaſti tua ſembianza dimoſtrarmi:
Et cognaltro penſier dal cor mirube
Fuor che damor dalqual non poſſo atarmi:

Parole di Iulio a Venere.

Faksimile einer Seite aus der illustrierten Florentiner Ausgabe von Angelo Polizianos „La Giostra di Giuliano di Medici“. Der Holzschnitt stellt Giuliano de Medici vor der Göttin knieend dar.

Das Liebesidyll und die Göttersage wurden in dieser Tragödie vereinigt; beide entsprachen der Stimmung der Zeit, in welcher der Volksgesang vielleicht als eine Reaktion gegen die gelehrte Dichtung der Humanisten in frischer Kraft in Italien erblühte. Es ist bereits erwähnt worden, mit welcher Geringschätzung die Vertreter der gelehrten Bildung auf die italienische Vulgärsprache und auf ihre Poesie herabzusehen geneigt waren; nur wenige von ihnen, wie Leon Battista Alberti, glaubten, daß es möglich sei, das Italienische durch den Einfluß des Lateinischen zu veredeln; „wie die Römer ihre Sprache aus dem Griechischen bereicherten, so muß auch die unsere aus einer reichen eine sehr reiche werden, wenn wir täglich mehr und mehr neue von den Römern entlehnte Worte in dieselbe einführen.“ Dieser Ansicht huldigte Alberti. Der realistische Sinn des italienischen Volkes hatte aber wohl noch kein Verständnis für die lateinische Dichtung, in welcher Gestalt sie ihm auch entgegentrat; das Lustige und Wahre imponierte ihm mehr als das Ideale, Schöne und Tiefe; es erfreute sich an den Repräsentationen mehr als an den klassischen Tragödien, und selbst ein Lorenzo von Medici zog die lustige Volksdichtung der klassischen Eleganz neulateinischer Humanistenpoesie vor. Das Volkslied blühte im Toscanischen als „Rispetto“ schon seit Jahrhunderten, es feierte wie alle Volkslieder die Geliebte und das Leben in der Natur. In seinen Idyllen führt Lorenzo Bauern vor, welche in solchen Volksliedern ihrem Mädchen Liebeserklärungen machen.



Wahrscheinliches Bildnis des Leon Battista Alberti.
Bronzerelief des 15. Jahrhunderts.
Paris, Sammlung Dreyfuß. (Gaz. des Beaux Arts.)

Ein Barbier in Florenz, welcher bis auf die neue Zeit der charakteristische Typus der burlesken Dichtung in Italien gewesen und dessen Name Burchiello von seiner Art zu dichten: a la burchia, d. h. die Verse aus dem Ärmel zu schütteln, entnommen ist, war der eigentliche Vertreter der florentinischen Volkspoesie im 15. Jahrhundert. Er behandelte in seinen Sonetten die Geschichten von der Straße im florentinischen Lokaldialekt; sie sind voll Witz und ungebundener Lustigkeit. Auch Antonio Pucci versuchte sich in derartigen scherzhaften Gedichten, ebenso Bernardo Bellinciani, der Possenreißer am Hofe Lorenzos, und Antonio Camelli, der dichterische Hofnarr Ercoles von Este. Lorenzo von Medici, der vor allem lustige Gesellschaft liebte, hatte in seiner Umgebung außerdem noch einige poetische Witzbolde wie Matteo Franco und Luigi Pulci, welche sich beide scherzweise in launigen Sonetten bekämpften. Die Bedeutung, welche Lorenzo der volkstümlichen Dichtung beilegte, wendete ihr natürlich in höher gebildeten

Kreisen eine größere Beachtung zu, und auch in jenem Humanistenkreis machte es großen Eindruck, wenn man die Worte Lorenzos, die er einer Sammlung toscanischer Volkslieder beifügte, vernahm: „Keiner darf diese toscanische Sprache als schmucklos oder arm geringschätzen; denn wer ihre Zierde und Fülle recht würdigt, wird sie nicht rauh und arm, sondern reich und fein finden. Ja es läßt sich nichts Treffendes, Sinnreiches, Geistvolles, es läßt sich nichts Erhabenes und Majestätisches denken, wovon uns die beiden größten Dichter Dante und Petrarca nicht glänzende Muster darbieten."

Luigi Pulci war kein gewöhnlicher Witzbold; seine Bedeutung reicht über die Burleske hinaus; er war der Schöpfer des romantischen Epos in Italien. Die Pulci gehörten einer Familie begabter Dichter an. Luigi Pulci hatte zwei Brüder: Luca und Bernardo, welche ebenfalls Dichter waren, und die Frau des letzteren, Antonia, schrieb geistliche Lustspiele. Aber nur die Dichtungen Luccas und Luigis sind von Bedeutung. Es ist bereits gesagt worden, daß auch die epische Dichtung Italiens in ihren Ursprüngen von der französischen Ritterdichtung abhängig war, die sich mit den Heldengestalten, welche sie feierte, über ganz Europa verbreitet hatte. Mehr als in anderen Ländern ergötzte sich hier die Phantasie des Volkes an den Schilderungen prächtiger Turniere, kühner Abenteuer, großer Waffenthaten, Gefahren und wunderbarer Rettungen; die ritterlichen Dichtungen wurden von herumziehenden Bänkelsängern (Cantastorie) vorgetragen, welchen die Italiener um so lieber zuhörten, je mehr dieselben ihre Improvisationen über alle möglichen Gegenstände des heiligen und profanen Lebens, der Geschichte, der Fabel und der Sage ausdehnten. Besonders gern aber wurden sie gehört, wenn sie alte Rittergedichte in langen Stanzen vortrugen und ihnen eine gewissermaßen ironische Färbung zu geben verstanden. Die Heldenthaten Karls des Großen bildeten auch für diese Bänkelsänger und für ihr Publikum eine besondere Anziehung; schon aus dem 14. Jahrhundert stammt ein italienischer Roman „I Reali di Francia", welcher die Geschichte von dem Leben und den Thaten des französischen Königsgeschlechts bis auf Karl den Großen sehr umständlich und weitschweifig erzählt, und auch in Boccaccios Dichtungen waren unzweifelhaft Elemente der alten ritterlichen Poesie vorhanden. Aber erst Luigi Pulci hob die Gattung auf einen höhern Standpunkt; sein Rittergedicht „Der große Morgant" (Il Morgante maggiore) wurde zunächst für den Kreis der Medici gedichtet. Es ist ein burlesk-romantisches Epos; sein Held ist eigentlich Roland, aber der Riese Morgante, der eine lebendige Parodie des Rittertums ist, mochte am Hofe von Florenz mehr interessiert haben als der alte ritterliche Held. Pulci ist ein echter Florentiner; er schont nichts, er kehrt seinen Spott gegen Heiliges und Profanes, gegen Papst und Kaiser, gegen Helden und Philosophen; selbst Dante und Petrarca sind vor ihm nicht sicher. Morgante und sein Kumpan Margutte, ein geborener Grieche, unterhalten sich mit den Paladinen Karls des Großen in unverfälschtem florentinischen Volksdialekt und in den derbsten Zoten. Das Werk trägt natürlich keinen einheitlichen Charakter; es vereinigt die Weise des Rhapsoden mit den Formen des klassischen Dichters, aber es ist ein volkstümliches Epos voll humoristischer Kraft und durch die Art und Weise der Behandlung des Stoffes von hoher Bedeutung für die fernere Entwickelung. Pulci

selbst hat keine allzugroße Meinung von seinem Werke, er sagt in richtiger Selbsterkenntnis: „Ich verlange keinen Lorbeerkranz wie Griechen und Römer: es werden andere kommen mit anderem Stil,' mit einer bessern Zither, vorzüglichere Meister, — ich halte mich in dem Gehölz bei den Buchen auf und bei dem Landvolk. Die Hilfe des Parnasses habe ich nie begehrt... Ich gehe durch den Wald und blase meine Flöte; ich fahre dahin mit meiner Barke, soweit ein kleines Schiff sich in das Meer hinauswagen kann und suche, soviel



Pico della Mirandula. Büste aus dem 15. Jahrhundert.
Berlin, königl. Museen.

ich mit der Phantasie aushecken kann, jedem zu gefallen." Es ist kein Zweifel, daß Pulci ein altes volkstümliches Original für sein Werk benutzt hat, aber sein Verdienst ist darum kein geringeres; er hat das burleske Element mit dem ritterlichen in feinem Verständnis zu vereinigen gewußt, seine Schilderungen haben dichterische Kraft, und der Geist, welcher durch sein Gedicht weht, ist doch immer trotz aller Auswüchse und Unflätigkeiten der echte Geist des Humanismus, der die Luft von Florenz erfüllte. Der Kontrast zwischen der Empfindung des Dichters, der in jener humanistischen Gesellschaft lebte, und der komischen Volksdichtung mußte einen Dichter wie Luigi Pulci unwillkürlich zu einer solchen Mischung von Ernst

und Spott führen. So sahen denn auch die einen in dem Gedicht eine Verspottung der Kirche, während die anderen die aufrichtige Gläubigkeit des Dichters verteidigten, obwohl er selbst sein Glaubensbekenntnis dahin formuliert hatte: er glaube an die schwarze Farbe nicht mehr als an die blaue, nach seiner Überzeugung sei der ein Narr, der ein Paradies voller köstlicher Genüsse und himmlischer Freuden erwarte. „Wir werden klanglos in das schwarze Thal hinabsteigen und das Halleluja weder anstimmen noch vernehmen.“ Nach der Sitte der Zeit hat Pulci freilich alle diese gotteslästerlichen Äußerungen später bereut, zurückgenommen und die Madonna wegen der Frevel, die er in dichterischem Übermut gegen sie gewagt, um Verzeihung gebeten.

Aber nicht alle Geister huldigten dieser Zeitsitte, und selbst in der Umgebung Lorenzos gab es Männer, die mit feurigem Eifer, mit heiliger Begeisterung die einmal für wahr und gut erkannte Sache bis zu ihrem Lebensende trotz aller Kämpfe, Gefahren und Anfeindungen verteidigten. Ein solcher Geist war Pico della Mirandula (1462—1494), ein schwärmerischer Neuplatoniker, den die Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Göttlich-Einen zu geheimer Weisheit trieb. Er suchte bei dem jüdischen Philosophen Elia del Medigo in die Geheimlehre der Kabbala einzudringen, aber er unternahm nichts destoweniger einen heftigen Kampf gegen die Ausschreitungen der Astrologie. Mit jugendlicher Begeisterung verteidigte er die Rechte der Philosophie; in seiner berühmten Abhandlung „Über die Würde des Menschen“ (De dignitate hominum) hat er das Glaubensbekenntnis der Renaissance mit einer erhabenen Begeisterung verkündet, deren keiner seiner Zeitgenossen fähig gewesen ist.

Aber selbst in jener Zeit wachsender Aufklärung fanden diese erhabenen Gedanken Widersacher; Papst Innocenz VIII. verbot die Lektüre der Schrift, und der fromme Eiferer Girolamo Savonarola (1452—1498), dessen Traum es war, eine Änderung der Sitten und eine Umgestaltung des religiösen Lebens in Italien herbeizuführen, und der eher ein Gegner als ein Anhänger der Renaissance genannt werden kann, hegte nach Picos Tode starke Zweifel, ob dieser zur Seligkeit gelangen werde, ja er kam schließlich zu der Überzeugung, daß er wie alle übrigen Philosophen doch in der Hölle sitzen werde, denn ein altes Weib wisse mehr vom Glauben als Plato. Savonarola verlangte die Unterordnung des Geistes unter den Glauben, des Individuums unter die Kirche, die Männer der Renaissance aber, die um Lorenzo von Medici sich scharten, forderten Befreiung von den Banden der Kirche, Prüfung der Glaubenssätze und den unbefangenen Genuß des Lebens, der Kunst und der Poesie.

Das Beispiel Lorenzos wirkte, wie bereits gesagt, auch auf die anderen italienischen Städte. In Urbano, in Ferrara, in Mantua, in Neapel und Venedig fand die italienische Renaissance begeisterte Förderer und Anhänger. Ferrara ward durch seine Fürsten groß, namentlich war Ercole von Este ein Gönner der Kunst und der Dichtung. Auch er sammelte gelehrte Humanisten und heimische Dichter um sich; am Hofe von Ferrara lebte gegen Ende des 15. Jahrhunderts jener Poet, der für das kunstmäßige Ritterepos in Italien von so hoher Bedeutung werden sollte: Matteo Maria Bojardo (1434—1494). Er war ein Edelmann aus einem alten mittelitalischen Geschlechte stammend und als

Staatsmann, als Gelehrter wie als Dichter von ungewöhnlicher Begabung. In seiner Jugend schrieb er lateinische und italienische Eklogen zum Lobe der Fürsten und zum Preise seiner Geliebten. Für die dramatischen Vorstellungen, die am Hofe von Ferrara damals so beliebt waren, schrieb er eine fünfaktige Komödie in Terzinen: den „Timon“, in dem er einen Dialog des Lucian zu einem Lustspiel umarbeitete. Das Stück gehört in das Genre der gelehrten Komödie, Commedia erudita, welche bereits in den Vordergrund zu treten begann. Es ist eine jener in Italien so beliebten dramatischen Allegorien ohne selbständigen Gehalt und ohne künstlerische Charakteristik. Die eigentliche Bedeutung Bojardos aber beruht auf seinem großen Epos „Der verliebte Roland“ (Orlando



Savonarola predigend; Faksimile eines gleichzeitigen Holzschnittes.

innamorato). Auch in Ferrara hatte die ritterliche Dichtung von alters her Interesse und Pflege gefunden; auch hier galt der Held des karolingischen Sagenkreises, Roland, als das Ideal eines Ritters, und die Helden der Tafelrunde waren dort bekannt und gefeiert. Wie Luigi Pulci wählte also auch Bojardo sich seinen Stoff aus der französischen Romandichtung; aber die Art und Weise, wie er diesen Stoff behandelte, zeigt doch eine große Verschiedenheit. Bei Pulci trat das komische Element mehr in den Vordergrund; er hatte das Volkstümliche der Ritterromane, wie es in Florenz heimisch war, zum Mittelpunkt seines Epos gemacht; bei Bojardo dagegen wird der Ritterroman zur Dichtung der höfischen Gesellschaft. Allerdings steht auch er nicht mit naiver Gläubigkeit dem überlieferten Stoff und seinen Helden gegenüber; er verwandelt die Paladine der Tafelrunde in irrende Ritter, welche ebenso gut das Kostüm eines Edlen von Ferrara hätten tragen können. Sie kämpfen für die Liebe und

die Ehre, der Glaube spielt dabei keine Rolle; das Gefühl, welches alles bewegt, ist die Liebe. Es ist wahrscheinlich, daß der Dichter selbst nicht an seine Gestalten geglaubt hat, da er scherzend hinzufügt, daß er die Liebesgeschichte seines Helden nach der Chronik des Erzbischofs Turpin erzähle; er steht eben als gebildeter Italiener der Renaissanceperiode dem ganzen Legenden- und Sagenkreis des Mittelalters frei gegenüber, und selbst ein leichter Zug von Ironie zieht sich deutlich wahrnehmbar durch seine ganze Dichtung, überall da hervortretend, wo die romantische Überlieferung mit der fortgeschrittenen Weltanschauung des feingebildeten Dichters und seiner Umgebung in Widerstreit gerät. Aber der Dichter ist weit davon entfernt, sich wie Pulci über die alten Heldengestalten der Sage lustig zu machen; er liebt diese Welt voll Glanz und Pracht, voll Liebe und Galanterie, die vor seiner Phantasie aus ihren Gräbern neu ersteht. in dem Bewußtsein, durch ihre Heldenthaten und Abenteuer jedoch nur ein ungläubiges Lächeln bei seinen Hörern und Lesern hervorzurufen, sucht er durch die volle Lebendigkeit der Darstellung und durch eine Fülle von neuen und überraschenden Erfindungen eine gewisse innere Ausgleichung zu stande zu bringen. Die Erfindungsgabe Bojardos ist geradezu erstaunlich; die südliche Phantasie feiert bei ihm ihre höchsten Triumphe. Die Unwahrscheinlichkeiten der alten Sage werden von ihm bis ins Ungeheuerliche erweitert, und wo selbst dieses Ungeheuerliche seine Grenze erreicht hat, citiert er mit feierlichem Ernst die Chronik von Turpin als seine authentische Quelle. Er knüpft an die überlieferten Stoffe der Heldensage eine lange Reihe von Fabeln eigner Empfindung, von Situationen und Episoden, die er an einem beliebigen Punkt abbricht, um daran wieder andere Geschichten zu knüpfen, die nicht minder abenteuerlich sind. Gewöhnlich bricht er die Erzählung an dem Punkte ab, wo die Spannung den höchsten Grad erreicht, um die Neugierde zu reizen; er kehrt aber schließlich doch immer wieder zu seinem Ursprung zurück und knüpft die zerrissenen Fäden wieder an. Ein Zufall erzeugt den andern, aus einem Abenteuer wächst das nächste hervor, und ein Held muß durch irgend ein unerwartetes Ereignis seinem Nachfolger den Platz einräumen. Sie alle werden vom Zufall regiert, die naive Treuherzigkeit des alten Ritterromans wird durch die phantastische Heiterkeit des kunstmäßigen Epos abgelöst. Aber auch die Verherrlichung der Liebe entspringt nicht mehr jenem unbefangenen, starken Naturgefühl, sondern nur der kecken Galanterie eines glänzenden Hoflebens. Den Schluß der Episode von Iroldo, Prassildo und Hispine bildet ein kleiner Dialog, den man wohl als eine Satire gegen die Frauenwelt seiner Zeit ansehen kann:

Die Frauen alle — sag' ich im Vertraun —
Sind schwach und zart von Leib und von Gemüt,
Gleich frischem Reife, der, um aufzutaun
Nicht eben wartet, bis die Sonne glüht.

Sie alle sind, wie wir Hispinen schaun,
Die nicht mit Kämpfen sich um nichts bemüht;
Beim ersten Angriff fühlt sie sich ermatten
Und nimmt den reizenden Prassild' zum Gatten.

Die Schöpfung Bojardos gelangte zu ihrer Zeit aber nicht zu voller Bedeutung, da die Form des Werkes dem Inhalt keineswegs entsprach. Es sei — schrieb ein späterer Nachfolger Bojardos — in seiner Art von heroischer Schönheit, aber trivial ausgeführt und dargestellt mit den plebejischen Worten

der alten Zeit. Der Dichter von Ferrara hatte nicht den Glanz der Sprache der toscanischen Dichter, deren Idiom damals bereits in Italien als die allgemeine Schriftsprache angesehen wurde. So kamen spätere Dichter auf die Idee, das Epos Bojardos neu zu bearbeiten und fortzusetzen; verschiedene wagten sich an diesen Versuch, ja der Venetianer Niccolo Agostini fügte sogar dem echten Gedicht Bojardos drei Bücher in 33 Gesängen an, die jedoch von allen Sachkennern nur als eine Verstümmelung des dichterischen Torso angesehen wurden. Erst in einer spätern Periode der italienischen Renaissance sollte die volle Bedeutung Bojardos für die Ausbildung des romantischen Ritterepos erkannt, gewürdigt und von berufenen Nachfolgern zur vollen Höhe der Kunst erhoben werden.

Aber nicht nur an Urbino und Ferrara mußte Florenz seine bisherige Führerschaft in der italienischen Litteratur gegen Ende des 15. Jahrhunderts abtreten, sondern auch an Venedig, Mailand und vor allem an Neapel; der Süden Italiens hatte ja schon im Anfang des 13. Jahrhunderts die ersten Keime italienischer Poesie hervorgebracht. Auch inmitten der Kämpfe, welche das Staatsleben auf der apenninischen Halbinsel in jenem Jahrhundert durchzumachen hatte, blühten Kunst, Wissenschaft und Litteratur am Hofe von Neapel. Von allen poetischen Gattungen war es aber vorzüglich die Novelle, welche sich dort von alters her großer Beliebtheit zu erfreuen hatte. Masuccio Guardato aus Salerno hatte in seinem „Novellino“ die bedeutendste Novellensammlung des 15. Jahrhunderts geschrieben; er steht unter dem Einfluß Boccaccios; auch er erzählt Geschichten aus dem Alltagsleben, Abenteuer mit Frauen, Beispiele von Hochherzigkeit und Dankbarkeit, von Listen und Verschlagenheit mit feiner Empfindung und einem nicht gewöhnlichen Scharfblick für die Erscheinungen des Lebens; auch er knüpft daran moralische Betrachtungen ernsten Charakters, auch er hegt einen tiefen Groll gegen die Übergriffe und Ausartungen der Pfaffen, die er in seinen Novellen mit besonderer Schärfe geißelt.

Und wie die Novelle, so war auch die lyrische Dichtung in Neapel nie verstummt; wie eine Überlieferung aus der Frühzeit der italienischen Volkspoesie erschienen die Gedichte und Dialoge von Giovanni Pontano (1426—1503). Sie sind von einer Frische und Lebendigkeit, die man in der gleichzeitigen italienischen Lyrik kaum finden dürfte. Sie geben ein getreues Bild der Empfindungen des Dichters, sie schildern mit frischer Unmittelbarkeit die Eindrücke der herrlichen Naturumgebung, in welcher er lebte, sie sind erfüllt von dem Glanze und der Pracht des neapolitanischen Lebens; die Liebe hat in ihnen einen leidenschaftlichen Charakter, die Dichtung, welche er ihr widmet, ist von sinnlicher Schönheit, voll inniger Wärme und tiefer, künstlerischer Empfindung. In seinen Dialogen schildert er die Verhandlungen und Zusammenkünfte der neapolitanischen Akademie, ihre gelehrten und tiefsinnigen Gespräche, daneben aber auch alle komischen Szenen aus dem neapolitanischen Volksleben, aus der politischen Zeitgeschichte, Volksfeste, Liebesszenen, philosophische Gespräche über die menschlichen Thorheiten, moralische Betrachtungen über Glückseligkeit und über die Grundlagen der Tugend. Pontano hat aber — und das ist für jene Zeit überaus charakteristisch — alle seine Werke in lateinischer Sprache geschrieben; „sie war ihm so natürlich geworden, daß er in ihr die naivsten und die tiefsten

Laute des Lebens wiedergeben, daß er lateinisch seine Wiegenlieder dichten konnte." Ein Freund Pontanos, als Dichter aber bedeutender als er und zwar durch den Einfluß, welchen er auf die Folgezeit ausüben sollte, war Jacopo Sannazaro (1458—1530). In früher Jugend schon liebte er die schöne Carmosina;



Jacopo Sannazaro.
Verkleinertes Faksimile eines anonymen Kupferstiches.

er blieb ihr treu bis zu ihrem Tode, und die Geschichte dieser Liebe hat er in Eklogen, Sonetten und Epigrammen dargestellt. Auch in lateinischen Epen hat er sich versucht, deren andächtige Stimmung auf die Zuhörer einen nicht geringen Eindruck hervorgebracht haben mag. Aber weder seine lyrischen Dichtungen noch seine lateinischen Epen haben ihm seine wirkliche Bedeutung verschafft, sondern

vielmehr sein berühmtes Schäfergedicht, das man später oft mit dem „Ameto“ Boccaccios verglichen hat und das den Titel führt: „Arcadia“. Die „Arcadia“ ist ein Hirtengedicht oder vielmehr ein lyrischer Roman, der von den Zeitgenossen mit außerordentlicher Bewunderung aufgenommen wurde. Der Dichter führt uns in die arkadischen Gefilde, wo er, im Schmerz und von Sehnsucht nach seiner Geliebten erfüllt, das Leben der Hirten in ihren Festen, Spielen und Gesängen schildert. Von einer Nymphe wird er dann auf unterirdischem Wege nach der Heimat zurückgeführt. In dieser harmlosen Komposition hat aber der Dichter die Landschaft und das Schäferleben in ihrer Einfachheit und Naivetät mit großer Anmut wiedergegeben. Es ist freilich ein mit klassischem Geiste erfüllter Dichter, der den Ausflug in die arkadischen Gefilde wagt, und dieses Gefühl beherrscht uns durch das ganze Gedicht; aber dieser Dichter befindet sich in derselben Lage wie Theokrit und Virgil im Altertum; wie diese sehnt er sich aus dem Treiben der Stadt nach dem Leben der Natur; das idyllische Element tritt hinzu, da der Dichter auf die Wälder und Fluren tritt und dort von den Hirten die Kunst lernt, ihre verloren geglaubten Gesänge wieder anzustimmen. Der Dichter selbst huldigt unter diesen Hirten mit schwärmerischem Preis der Schönheit seiner Geliebten. „Das Gefühl für Sitteneinfalt, der warme Glanz, der über die Naturschilderungen ausgebreitet ist, das Lieblich-Zarte in den Empfindungen und in dem sprachlichen Ausdruck — das alles stimmt harmonisch zusammen und bereitete dem Werke seinen großen Erfolg.“ In einer spätern Periode wurde das Hirtengedicht Sannazaros das Muster und Vorbild zugleich für eine breite lyrische Strömung, deren Bedeutung noch zu schildern sein wird. Er selbst legte auf sein lateinisches Epos „De partu virginis“ (Über die Geburt der Jungfrau), welches ihm den Ehrennamen eines christlichen Virgil einbrachte, einen höhern Wert als auf jenes Hirtengedicht. Auch in diesem Epos zeigt sich Sannazaro als ein tief empfindender, schwärmerischer, aufrichtig frommer Dichter.

Die religiöse Sehnsucht, welche ihm zu eigen war, erfüllte aber auch noch andere Geister jener glänzenden Renaissanceperiode. Die Hinneigung zu den platonischen Ideen ensprang ja selbst im wesentlichen einem religiösen Bedürfnis; sie wollten die Religion durch die Philosophie vertiefen, und als der Hauptvorzug der platonischen Lehre erschien ihnen die Übereinstimmung derselben in wesentlichen Punkten mit der Lehre des Christentums. Es kann nicht wunder nehmen, daß daher Savonarola mit der sinnlichen Wärme seiner Beredsamkeit die schwärmerischen Gemüter für seine religiösen Ideen gewinnen konnte. Die eifrigsten Verteidiger der Philosophie wurden die glühendsten Anhänger des Mönchs, dessen geistliche Lobgesänge von denselben Volkshaufen in den Straßen der Arnostadt gesungen wurden, die kurz vorher in dem mediceischen Karnevalsjubel geschwelgt hatten; die durch Savonarola hervorgerufene religiöse Bewegung fand ihren eigentümlichen poetischen Ausdruck in Girolamo Benivieni (1453—1542), welcher sich von der Philosophie lossagte und in seinen religiösen Liedern den schwärmerischen, innigen, sehnsüchtigen Stimmungen andächtigen Ausdruck verlieh, welche Savonarola als frommer Prediger auf der Kanzel wie auf der Straße mit einem Erfolg ohnegleichen verbreitete. Aber mit dem sinkenden Scheiterhaufen Savonarolas erlosch auch

die religiöse Stimmung in der Poesie der Renaissance. Die Ideen freilich, welche seinem reformatorischen Wirken zu Grunde lagen, gingen nicht verloren; sie wurden wieder lebendig in einer Zeit, da das politische Leben Italiens in jähem Wechsel von inneren Zwistigkeiten, Bürgerkriegen und der Fremdherrschaft zerrissen ward. Ein seltsames Schauspiel bot diese Zeit dar: Das Schauspiel höchsten dichterischen und künstlerischen Glanzes und tiefster politischer Erniedrigung. Die Humanisten und Dichter fühlten tiefer als alle anderen das Elend des Vaterlandes; sie erkannten die Ursachen des Verfalls: den Verrat, die Untreue und die Eifersucht, die im eignen Lande gegeneinander gewütet hatten. Das Hochgefühl, welches die ersten Vorkämpfer der Renaissance beseelte, war verschwunden, nur mit geringer Zuversicht konnten sie in die nächste Zukunft blicken. Daneben aber hatten sich innerhalb des Kreises selbst, welchen die Renaissance umschrieben, bereits alle jene Fehler gezeigt, welche leider fast stets im Gefolge einer höhern Kultur einherziehen: Hochmut auf Grund der erworbenen Gelehrsamkeit, Überhebung, Eifersucht unter den Schriftstellern, Schmeichelei und Liebedienerei gegenüber den Mäcenen und Höfen neben einem gesteigerten Selbstgefühl, Sittenlosigkeit und unbeständiges Schwanken zwischen schwärmerischer Frömmigkeit, ironischem Zweifel und völliger Glaubenslosigkeit. Der freie Schwung des Lebens hatte freilich noch nicht aufgehört; gerade in jener Zeit feierte ja die bildende Kunst in Italien ihre höchsten Triumphe in den Werken Leonardo da Vincis, Michel Angelos, Rafaels, Correggios und Tizians, welche der tiefste und reinste Ausdruck eines sinnesfrohen und schönheitsfreudigen Lebens waren, und die einen Schimmer auch auf die Poesie werfen mußten, welche sich den plastischen und malerischen Offenbarungen der Kunstblüte und des Formensinns unmöglich entziehen konnte.

Die Dichtung aber, welche in jedem Sinne als das Hauptwerk dieser Zeit angesehen werden darf, ist „Der rasende Roland" (Il Orlando furioso) von Lodovico Ariosto (1474—1533); sie entstand am Hofe von Ferrara, wo Ariost in derselben Umgebung und unter denselben gesellschaftlichen Einflüssen am Hofe der Este lebte wie Bojardo. Wie jener, so hat auch dieser lyrische Gedichte, akademische Komödien, Satiren nach dem Muster des Horaz und verschiedene Lustspiele geschrieben, aber nur in seinen Satiren entfaltet er ein anmutiges Bild seines eignen Lebens und seines Charakters; es sind poetische Episteln, welche er an Freunde und Verwandte richtet, erotische Bekenntnisse, Ratschläge und Lehren, in welchen der Dichter sich als ein gelehriger Schüler des alten Horaz zeigt und aus welchen sein eignes Bild, sein künstlerisches und menschliches Naturell in voller Kraft hervorstrahlt. Seine dramatische Thätigkeit hat nur insofern Bedeutung, als er unter den ersten war, welche das Lustspiel nicht mehr in der Sprache des Plautus und Terenz, sondern in der italienischen Volkssprache zu pflegen anfingen. Auch er versuchte sich zunächst in lateinischen Komödien; bald aber ging er zum echten nationalen Lustspiel über, und zwei dieser Komödien, „Das Schatzkästchen" (La cassaria) und „Der Schwarzkünstler" (Il negromante) erheben sich weit über den konventionellen Gehalt des italischen Lustspiels jener Zeit. Sie wurden an allen Fürstenhöfen

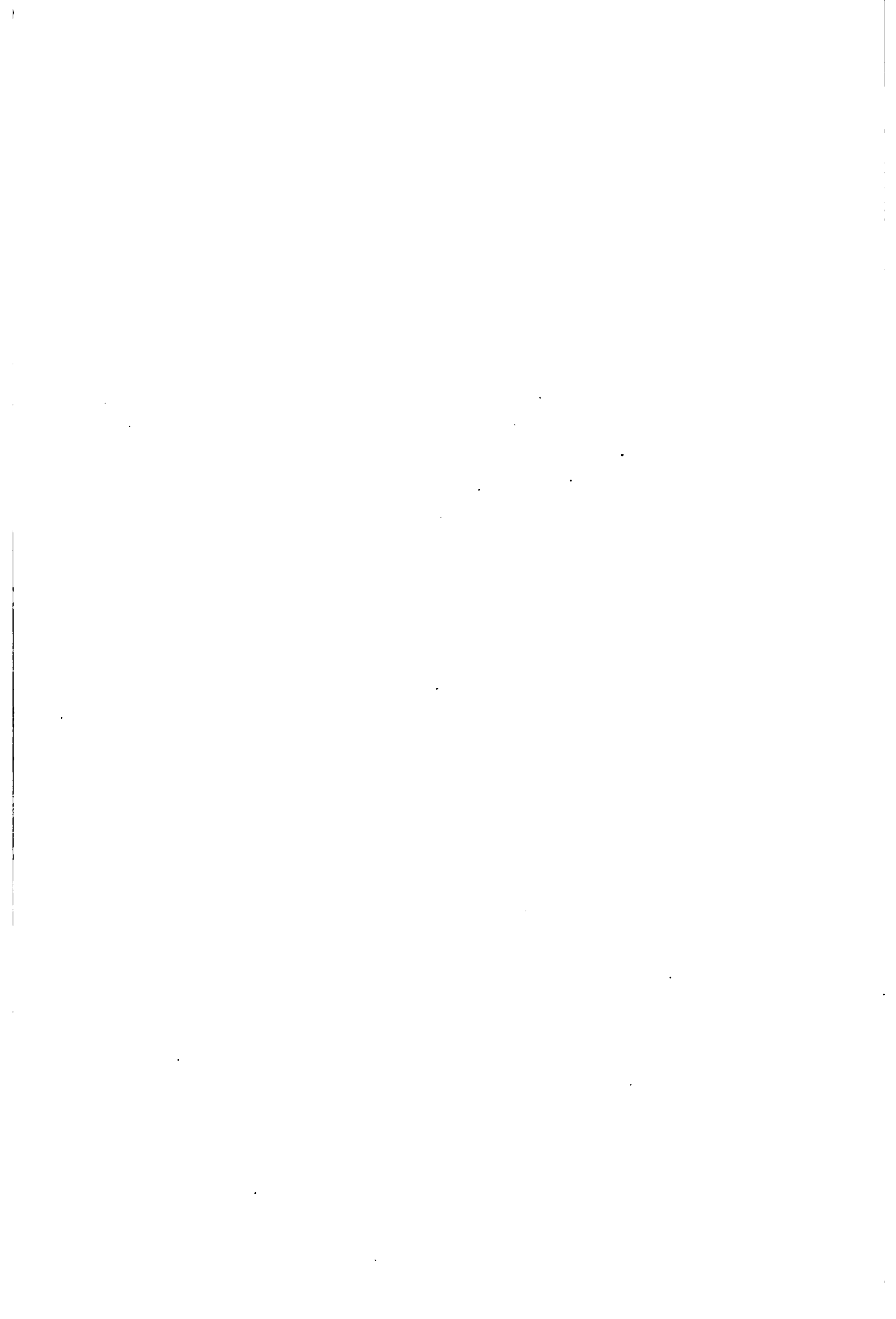
Italiens bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt, und die vielen Anspielungen auf öffentliche Verhältnisse erregten den besondern Beifall des Publikums. Eine höhere dichterische Bedeutung aber haben die Komödien Ariosts nicht; die Intrigue, das Schelmenstück, der frivole Witz treten in den Vordergrund, die alten Typen der Komödie kehren in neuen Verkleidungen immer wieder. Die einzige charakteristische Erscheinung, welche Ariost aus dem Leben seiner Zeit entnimmt, ist der Astrolog, dessen böses Thun er in seiner Komödie „Il negromante“ in derber Weise verspottet.

Über allen anderen Schöpfungen des Dichters aber steht sein „Rasender Roland“. Er hatte, nachdem er jahrelang im Dienste des Kardinals Hippolyt von Este gestanden, nunmehr am Hofe von Ferrara Freiheit und Muße gefunden, diese große epische Dichtung zu vollenden. Als er die ersten Gesänge dem Kardinal überreichte, wurde er von diesem mit den Worten empfangen: „Messer Lodovico, wie seid Ihr auf solche Narrenspossen gekommen!“ Aber diese Antwort entmutigte ihn nicht; mit vollem Eifer gab er sich der Vollendung seines Gedichts hin, das im Jahre 1516 zum erstenmale in vierzig Gesängen im Druck erschien. Ariost knüpft in seinem Epos da an, wo Bojardo den Faden fallen gelassen hat. Schon in jungen Jahren hatte er den „Orlando innamorato“ als ein vielbewundertes Dichtwerk kennen gelernt; aber der Nachfolger hat den Vorgänger weit übertroffen. Auch er nimmt seinen Stoff aus der alten Sage, aber er bearbeitet ihn mit voller künstlerischer Freiheit; es ist ein rein äußerlicher Umstand, daß er an Bojardo anknüpft; die bunte Welt des Rittertums, die sich in seinem Gedicht umhertummelt, hat wenig mehr als die Namen mit der Sage und dem Ritterepos Bojardos gemein, sie ist eine Schöpfung seiner freien künstlerischen Phantasie, einer Phantasie, die sich in immer neuen Erfindungen gefällt. Der Dichter sieht jene Ritterwelt mit menschlichem Auge an, er macht sie durch das heitere Spiel seiner Laune, durch seinen kecken Humor, durch seine anmutige Empfindung und nicht zum wenigsten durch die feine weltmännische Bildung zu einem Spiegelbild des Lebens und Treibens seiner Zeit und jener vornehmen Gesellschaft, welche sich gern als die Nachblüte des alten Rittertums rühmen hörte. Mit wahrhaft künstlerischer Freiheit bildet er einen bereits längst bekannten Kreis von Gestalten weiter; es ist ihm nicht darum zu thun, neue Charaktere zu erfinden und dichterisch zu beleben, er knüpft da an, wohin seine Phantasie ihn führt, er läßt seine Figuren kommen und gehen, wie es der heitern Laune seines Geistes gefällt. So ist sein Gedicht das bedeutsamste Denkmal der poetischen Renaissance, der treueste Ausdruck für das Kunstideal jener Zeit. Kein zeitgenössischer Dichter hat so wie er es verstanden, seinen Phantasiegestalten wirkliches Leben einzuhauchen, den Menschen in seiner Kraft und Schönheit darzustellen, die Schilderungen mit den Begebenheiten zu verschmelzen. Er ist der Mann der holden Träume, der von Waffen und von Liebe zu singen weiß, die einst die Welt mit seliger Lust erfüllt hatten; die Türme, die Ritter, die Frauen und die Paläste der alten Zeit leben vor uns auf, er führt uns in die bunte Fabelwelt der Liebe und schildert uns Anmut, Schönheit, Freiheit in dem Reiz seiner herrlich dahinströmenden Oktaven. Der melodische Fluß seines poetischen Stils, die vollendete Rundung seiner Verse,



Ludovico Ariosto.

Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Reg. Persinius.
Originalgemälde von Titian.



ihre Anmut und Natürlichkeit machten nicht zum geringsten Teil den Zauber aus, den dieses Gedicht zu jeder Zeit ausgeübt hat. Ariost eröffnet sein Gedicht mit folgendem Prolog:

Die Frauen, Ritter, Waffen und Amouren
Und Courtoisie besing' ich, und den Mut
Der Tage, da die Mohren überfuhren
Aus Afrika, gehetzt von Zornesglut;
Und Trauer lag auf Frankreichs schönen Fluren
Durch Agramantes jugendliche Wut,
Der seinen Vater wollt' in blutigen Bächen
An König Karl, dem römischen Kaiser, rächen.

Ingleichen auch will ich von Roland singen,
Was nie in Reim noch Prosa ward erhört,
Wie ihm der Liebe Pfeil gelähmt die Schwingen,
Den Weisen bis zur Raserei bethört.
Wenn, die mich hält fast in den gleichen Schlingen,
Mir mehr und mehr mein bißchen Witz verstört,
Mir soviel nur zu lassen ist gesonnen,
Daß ich vollführen mag, was ich begonnen.

Eine der ergreifendsten Schilderungen des Gedichts ist jene im 23. Gesang, wo Roland plötzlich aus der Sehnsucht zur Eifersucht übergeht und von dieser durch die Entdeckung der Untreue Angelicas mit Medor in einen Zustand wildester Raserei versetzt wird. Er kommt an einem schwülen Mittag in ein Thal, um daselbst auszuruhen. Da sieht er an den Bäumen Zeichen eingeschnitten und entdeckt zu seinem Schrecken die Namen von Angelica und Medor. Er zwingt sich zu glauben, daß es Täuschung sei, aber immer mehr entfacht er den bösen Argwohn, den er ersticken will.

Dem Vogel gleich, der an der Rute klebt,
Und allzu spät das Fangnetz sollt' erblicken:
Je mehr er flattert und zu fliehen strebt,
Je fester wird die Fessel ihn umstricken.

Er flieht in eine Grotte, wo Medor das ganze Glück seiner Liebe in arabischen Versen gefeiert und Sonne, Mond und Gestirne sowie den Chor der Nymphen zu Zeugen seines Glückes angerufen hat. Wiederholt liest er die Schrift und die Gewißheit befestigt sich immer mehr in ihm, daß sein Verdacht keine Täuschung sei. Indessen hofft er noch immer, das alles sei ein Bubenstück, ein Betrug; er reitet weiter und gelangt an die Hütte eines treuen Dieners, aber auch hier findet er jene verhaßte Inschrift an allen Wänden, Thüren und Fenstern. Zum Überfluß erzählt ihm der Hirt die ganze Liebesgeschichte des glücklichen Paars, deren Schauplatz seine Hütte gewesen und zeigt ihm ein Kleinod, das Angelica zurückgelassen; dieses Kleinod aber war Rolands eigenes Liebespfand.

Nun läßt er seinem Schmerz die Zügel schießen,
Sobald er unbewacht und einsam wieder,
Und Ströme frommer, heißer Thränen fließen
Von seinen Augen auf die Brust hernieder.
Er seufzt und stöhnt und kann kein Auge schließen,
Wälzt auf dem Lager hin und her die Glieder
Und stechender und härter will's ihm scheinen,
Als wär's gefüllt mit Nesseln oder Steinen.

Das Haus des Hirten wird ihm verhaßt; er sattelt sein Roß und jagt durch Wälder und einsame Thäler Nächte und Tage lang umher in unaufhörlichem Klagen und Jammern. Der Dichter schildert uns seine Klagen in beweglichen Worten:

Dies sind nicht Thränen, die aus meinen Augen
So reiche Ader unversiegbar spendet;
Nicht Thränen diesem Schmerze taugen,
Sie waren aus, eh' halb der Schmerz geendet.
Die Glut will mir den Lebenssaft entsaugen
Auf diesem Weg, der sich zum Auge wendet;
Er ist's, der sich ergießt in solchen Strömen,
Und Schmerz und Liebe wird er mit sich nehmen.

Und diese Zeugen meiner tiefen Schmerzen
Sind Seufzer nicht, die schweigen hin und wieder,
Allein der wilde Sturm in meinem Herzen
Tobt laut und lauter stets und will nicht nieder.
Amor erregt ihn, der die Todeskerzen
In meiner Brust entfacht mit dem Gefieder.
Durch welches Wunder, Amor, kann's geschehen?
Du kennst mein Herz und läßt es nicht vergehen.

Ich bin nicht das, was meine Züge sagen,
Tot und verscharrt ist, der sich Roland nannte.
Ihn hat sein undankbares Lieb erschlagen,
Die ihm den Tod durch ihren Treubruch sandte.
Ich bin sein Geist, den unter Pein und Plagen
Sein elend Los in diese Hölle bannte,
Damit der Schatten, der von mir zu schauen
Ein Beispiel allen sei, die Amor trauen. —

Im Walde führt ihn nun sein Geschick plötzlich zu derselben Quelle wieder zurück, wo Medor jene Verse geschrieben, und nun steigert sich sein Schmerz zu Wut und Raserei. Er greift zum Schwert . . .

Und Schrift und Felsen fliegen in die Höh'
Zu Splittern und zu Staub zerhackt empor.
„Weh' dieser Höhle, jedem Baume Weh',
An dem man liest Angelica, Medor!
Kein Hirt und keine Herde suche je
Hier Schatten wieder, Kühlung wie zuvor!"
Und selbst der Quell mit seiner klaren Flut
Ist wenig sicher vor so großer Wut.

Denn Äste wirft er, Klötze, Felsen, Schollen
In diese schönen Fluten wild hinein,
Daß sie von Grund aus trüb und sandig rollen
Und nimmer helle werden, nimmer rein. —

Dann sinkt er ermattet ins Gras und starrt gen Himmel. Drei Tage und Nächte bringt er so zu, von der glühenden Qual verzehrt. Am vierten springt er auf mit wilder Miene; er reißt Rüstung und Kleidung vom Leibe, stürzt alle Bäume um, schlägt einem Hirten den Kopf ab und braucht den Rumpf als Keule, um andere zu erschlagen.

Tollheit und Wut sind ihm so überlegen,
Daß seine Seele sinkt in tiefe Nacht;
Ihm fällt's nicht ein, die Hand ans Schwert zu legen,
Sonst hätt' er Wunder, denk' ich, wohl vollbracht:
Ihm aber sind auch Beil und Axt und Degen
Entbehrlich bei so grenzenloser Macht,

Hier zeigt er diese Macht im vollsten Lichte
Und stürzt auf einen Ruck die höchste Fichte.
Dann reißt er noch viel andre aus desgleichen,
Als wär' es Fenchel, Attich oder Dill,
Auch alle Ulmen, Tannen oder Eichen —
Was Baum nur heißt, und nimmer hält er still;
Sowie ein Vogelsteller mit Gesträuchen,
Der ebnes Land für seine Netze will,
Und Binsen sucht und Nesseln wegzuräumen:
Fährt er mit Eichen und mit alten Bäumen.

Die Art und Weise, wie Ariost hier plötzlich den Faden abbricht, um zu einem andern Abenteuer überzugehen, ist ungemein charakteristisch für seine Auffassung der epischen Dichtung überhaupt. Er schließt mit folgender Strophe:

Die Hirten, die das Krachen weit vernommen
Im Walde, lassen sie ihr Vieh zerstreut
Und stürzen rechts und links herbei, beklommen,
Zu sehn, was hier sich für ein Schauspiel beut. —
Doch bin ich jetzt zu einem Ziel gekommen,
Wo mein Erzählen schwerlich mehr erfreut,
Und will darum mich lieber unterbrechen,
Als euch zur Langeweile weiter sprechen.

Wer das Gedicht von Ariost nicht als ein Ganzes betrachtet und nicht als ein kunstmäßiges Ritterepos, wer nicht nach Charakterzeichnung und nicht nach einem strengen Zusammenhang der einzelnen Erzählungen und Abenteuer sucht, sondern wer sich daran genügen läßt, die Kunst eines „glanzvoll lebendigen Geschehens“ in ihrer höchsten Entwickelung, die bunte Farbenwelt italischer Phantasie in ihrer üppigsten Entfaltung zu bewundern, der wird wohl in Ariost einen der größten Dichter erkennen. Bei ihm überwog die Poesie der Darstellung die der Anschauung, und doch müssen sich beide ergänzen, um ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen. Für einen fortgeschrittenen Kulturstandpunkt, der die Grenzen der Malerei und Poesie fest abgesteckt hat, für den das bloße Geschehen nicht mehr ausreicht, sondern der in einem Gedicht die innere Wahrheit der Gestalten, lebensfähige Menschen, und nicht bloß die Morgenträume der Märchenwelt sucht, für den hat das Gedicht Ariosts höchstens noch eine historische Bedeutung als höchster Ausdruck des ritterlichen Geistes jener Epoche. Nur wer sich in diesen Geist versenken kann, wer mit dem Dichter in des Dichters Lande zu gehen bereit ist und in dessen Leben selbst nach den Motiven zu suchen geneigt sein würde, die seinem Kultus des Rittertums, seiner phantastischen Ideenwelt, seinen persönlichen Stimmungen zu Grunde gelegen haben, der wird sich an der wunderbaren Schönheit und Formvollendung seines Gedichtes immer erfreuen dürfen. Beide Werke, der Verliebte und der Rasende Roland, werden aber stets als die bedeutendsten Schöpfungen der italienischen Romantik gelten. „Dem ersteren wird man vielleicht in Erfindung und tieferer Poesie, dem andern in der Ausbildung einzelner Momente anschaulicher Darstellung, glücklicher Verknüpfung und der Sprache den Preis zuerkennen müssen. Zusammengenommen lassen sie sich mit einem Januskopf vergleichen. Bojardo enthält die Blüte der Denkweise und der Lebensformen des späteren Mittelalters; Ariosto die erste Entwickelung der modernen Poesie in vollem Glanze.“

Aber auch mit diesen großen und grundlegenden Epen war das Interesse an den französischen Volkssagen nicht erschöpft. Allerdings schien es, als ob nun nichts mehr zu thun übrig bliebe, als ob der ganze Reichtum an Abenteuern und Gestalten jener Sagenwelt bereits erschlossen sei; das Beispiel eines Dichters wie Ariost wirkte aber doch vorbildlich auf Zeitgenossen und Nachfolger; die Stimmungen, welchen er Ausdruck verliehen hat, müssen in der Luft jener Tage gelegen haben: die leichte, anmutige Ironie, mit welcher der Dichter seinen Gestalten gegenüberstand, wie die Anmut und Farbenpracht, die er über jene Welt des Rittertums ausgeschüttet hat. Verschiedene Versuche wurden gemacht, den „Rasenden Roland“ fortzusetzen; selbst Dichter, welche nach ihrem ganzen Wesen im Gegensatz zu Ariost und Bojardo standen, wagten sich an einen solchen Versuch, so vor allem **Bernardo Tasso**, der den Ritterroman „Amadis“ zu einem großen Heldengedicht umzuarbeiten suchte, das nicht weniger als hundert Gesänge und etwa 7000 Oktaven umfaßte. Die schöpferische Poesie hat an diesem Werke weniger Anteil; vergeblich beruft sich der Dichter, um die Monotonie seines Werkes zu entschuldigen, auf Homer; er selbst befindet sich in einem unaufhörlichen Widerstreit zwischen antiken Reminiscenzen und modernen Lebensbeziehungen; die biedere Ritterlichkeit des Mittelalters liegt in ewiger Fehde mit dem Geschmack einer fortgeschrittenen Zeit; es fehlt ihm die Naivetät der Romantik und der Glaube an ihre Helden. So hat sein Gedicht höchstens eine historische Bedeutung in dem Entwickelungsgang des romantischen Epos. Dasselbe gilt von **Luigi Alamanni**, der in seinem Epos „Girone“ den französischen Ritterroman „Giron le courtois“ in italienische Stanzen zu bringen versuchte. Auch er ist zu sehr von klassischen Reminiscenzen erfüllt, um eine reine Wirkung hervorbringen zu können; deutlich zeigt sich der Einfluß Ariosts in der Art und Weise, wie sich sein Epos an das klassische Altertum anlehnt. Und selbst im Ausdruck stehen beide Dichter hinter ihrem Musterbild zurück, obwohl man bei ihren Lebzeiten in der Poesie Bernardo Tassos einen Fortschritt gegen Ariost wahrnehmen zu können glaubte. Nachdem einmal die naive Gläubigkeit verschwunden war, erschien es in der That nur noch möglich, jene alte Sagenwelt aus der Bildung und dem Geschmack der Zeit heraus ironisch aufzufassen und satirisch darzustellen; auch dieser Versuch wurde von den Nachfolgern Ariosts gemacht, vor allem von Francesco **Berni** (1497—1535). Berni bearbeitete Bojardos „Verliebten Roland“ zunächst in der Absicht, die Härten des alten Gedichts auszumerzen, sodann aber, um es auf die Höhe der vorgeschrittenen Bildung zu bringen. Sein Standpunkt ist der der Reflexion gegenüber der naiven Anschauung seines Musters; demgemäß sucht er alles Besondere und Unterscheidende zu verwischen. So hat er das Epos Bojardos mehr verzerrt und verwässert als fortgebildet. Frostige Allegorien, eine nichtssagende Rhetorik mußte an die Stelle wahrer Poesie und tieferer Empfindung treten. Viel bedeutender sind seine scherzhaften Gedichte aus dem Leben der Zeit, in welchen er mit außerordentlicher Komik sehr gewichtige Disputationen über die unbedeutendsten und trivialsten Dinge hält. Man bewunderte die Kraft eines Dichters, der über so nichtige Gegenstände so schön zu singen und zu sagen wußte, ja man nannte die komische Dichtung seitdem „Poesia Bernesca“. Nach dieser

Richtung fand Berni ebenso viele Nachahmer, als das Leben jener Zeit Stoff für Witz und Spott dargeboten hat. Freilich fehlte auch diesen Nachahmern sein reicher Geist, sein übersprudelnder Humor und seine komische Originalität; für sie bot sich in der Vermischung der italienischen Sprache mit der lateinischen, die ja zum Teil noch immer die Sprache der gelehrten Humanisten blieb, eine besondere Abart niederer Komik, die sogen. Poesia maccaronica, welche sich der lateinischen Gelehrtensprache bediente und nach Belieben italienische Wörter hineinmischte. Der bekannteste Dichter dieser Art ist Teofilo Folengo (1492—1554); seine macaronischen Gedichte erwarben sich allgemeine Anerkennung; er wußte durch diese Sprachvermischung eigentümliche komische Wirkungen hervorzubringen. Eine höhere Bedeutung aber erlangte Folengo durch sein Epos „Klein-Roland" (Orlando di Limerno Pittoco); in diesem Epos ist die Scheidung zwischen Naivetät und Ironie völlig zum Durchbruch gelangt; es tritt unverhüllt mit der Absicht auf, das romantische Rittergedicht zu verspotten. Der Dichter knüpft eher an Luigi Pulci als an Ariost an; seine satirische Absicht tritt aus der ganzen Darstellungsweise hervor, sie erstreckt sich sogar bis auf die Form der klassischen Epen. Wäre die dichterische Bedeutung Folengos eine höhere gewesen, hätte er es verstanden, mit souveräner Ironie die alte Sagenwelt aus dem Geiste der Zeit heraus neu zu beleben, so hätte das Epos in Italien eine ganz andere Entwickelung genommen, als dies thatsächlich der Fall war; dazu aber reichte seine Begabung nicht aus: er vermochte nur die Helden und Ritter der Tafelrunde in die niedere Sphäre des italienischen Straßenlebens seiner Zeit hinabzuziehen. An die Stelle der Ironie ist bei ihm die Karikatur, an die Stelle der Satire die plumpe Komik getreten.

Allein auch diese Richtung blieb nicht die allein maßgebende; es machte sich noch eine andere geltend, welche das auf der Grundlage der humanistischen Bildung jener Zeit erblühte romantische Heldengedicht zur Würde des alten heroischen Epos emporheben wollte. Auch die Renaissance hatte insofern eine Wandlung erfahren, als die unbefangene Freudigkeit, mit welcher man sich den klassischen Studien zuwendete, immer mehr einer gelehrten Nachahmung, einer hochmütigen Pedanterie den Platz einräumen mußte, die ihre Einwirkung auch auf die italienische Poesie nicht verleugnen konnte. Es ist begreiflich, daß, nachdem man einmal die alten Muster kennen gelernt hatte, der Versuch gewagt werden mußte, sie nachzuahmen; das angeborene italienische Talent für die Form konnte solche Versuche nur begünstigen, ja es erscheint merkwürdig, daß derartige Bestrebungen eigentlich erst in der Zeit des Verfalls der Renaissance bemerkbar hervorgetreten sind. Schon bei den großen Dichtern hatte die humanistische Bildung mit dem romantischen Geiste und dem italischen Naturell im Kampfe gelegen; dieser Widerstreit trat bei den Nachfolgern noch stärker hervor; sie suchten die Sagenwelt des Mittelalters mit der Antike in einen gewissen Zusammenhang zu bringen und in einem romantischen Geiste wiederherzustellen. An dieses kühne Unternehmen wagte sich eine Reihe von Dichtern, von welchen vor allem Giovanni Rucellai (1475—1525) in seinen, antiken Mustern nachgebildeten Tragödien und in seinen Lehrgedichten nach dem Muster des Virgil Erwähnung verdient, sodann aber Giangiorgio Trissino (1478—1550).

Mehr als zwanzig Jahre arbeitete er an seinem Epos „Das befreite Italien“ (Italia liberata da' Goti); das Gedicht zeugt von einer außerordentlichen Gelehrsamkeit und einer nicht gewöhnlichen poetischen Begabung; aber diese wird von der erstern förmlich erstickt. Trissino bedeutet einen völligen Gegensatz zu der Richtung, welche in der italienischen Renaissance-Litteratur bisher maßgebend



Giovanni Ruccelai (mutmaßlich).
Bemalte Terracottabüste von einem florentiner Künstler des 15. Jahrhunderts. Berlin, königl. Museen. (Nach der Radierung von L. Otto.)

gewesen; er glaubt in seinem Stoffe, der Befreiung Italiens von der Knechtschaft der Goten, den „göttlichen Homer“ nachgeahmt zu haben; indem er seine Fabel aus einer einzigen großen Handlung zusammensetzt, welche Anfang, Mitte und Ende hat, meint er die Regeln des Aristoteles befolgt zu haben. Homer ist sein Leitstern, sein Ideal, Aristoteles sein Lehrer und Meister. In seinem

Widmungsbrief an Kaiser Karl V. erklärt er: „Mit allem Fleiß habe ich mich bemüht, das ganze Wesen zu beobachten, welches der Natur der in dem Gedicht eingeführten Wesen zukommt: die Klugheit, die Kunst der Reden, die Erhabenheit und Sittlichkeit der Sprüche und viele andere nützliche und ergötzliche Dinge." Aber freilich, er ist selbst so ehrlich einzugestehen, daß, wenn er auch sein göttliches Vorbild nicht erreichen konnte, er doch nach Kräften gesucht habe, ihm gleichzukommen. So wurde das Gedicht nur eine blasse Nachahmung des alten Musters, welches sich auf reine Äußerlichkeiten beschränkt. Der Dichter ist strenggläubig und ruft Apollo und Christus zugleich an, sein Gedicht in ihren Schutz zu nehmen. Nichts ist charakteristischer für seine akademische Poesie als dieser Prolog, der uns in den Himmel führt zu Gottvater, welcher mitten unter den Engeln steht und auf das Treiben der Sterblichen herabsieht. Da tritt die Vorsehung an ihn heran und fragt ihn seufzend: „O Vater, regt sich in dir nicht das Mitleid, wenn du Italien schon so lange in den Händen der Goten siehst? Die Zeit ist ja längst vorüber, die du festgesetzt, daß die Engel dieses Land für seine früheren Sünden strafen sollen." Da antwortet der ewige Vater lächelnd: „Meine Tochter, deine Idee kommt zur rechten Zeit." Hierauf zieht er sich zurück, um über die Befreiung Italiens nachzudenken; er erscheint dem Kaiser Justinian im Traume und giebt ihm den Entschluß zu einem Kriege ein. Ein Engel übernimmt den Auftrag. Die künstliche Naivetät, mit der hier die Göttermaschinerie des alten homerischen Epos sklavisch nachgeahmt wird, mußte natürlich einen andern als den beabsichtigten Eindruck hervorbringen. Wenn Trissino glaubte, die klassischen Heldengedichte von Ariost und Bojardo, die nach seiner Meinung nur dem Pöbel gefielen, verdrängt zu haben, so hätte ihn schon bei Lebzeiten die Aufnahme seiner Dichtung eines bessern belehren müssen. Er hatte übersehen, daß wohl die Sage, nicht aber die Geschichte der Gegenstand eines solchen heroischen Epos sein könne; kein Hauch des nationalen Geistes weht in seinem Gedicht, die Gelehrsamkeit muß die Natürlichkeit und die gesunde Empfindung ersetzen. Die notwendige Konsequenz, zu welcher diese gelehrte akademische Poesie führen mußte, war die, daß der bereits genannte Alamanni in seiner „Avarchide" das homerische Epos nicht bloß nachahmte, sondern die ganze Ilias förmlich in italienische Reime brachte. Statt Troja wird die Stadt Avarco in Gallien belagert; wie Homer den Zorn des Achill, so besingt Alamanni den Zorn des Lanzelot, der, von König Artus angegriffen, sich vom Kampfe zurückgezogen hat. Auch die andern Helden des homerischen Epos kehren unter verschiedenen Verkleidungen wieder, ihre Reden, Thaten und Kämpfe füllen das ganze Epos, welches als der charakteristische Ausdruck dessen gelten konnte, wohin die knechtische Anlehnung an bewunderte Muster und die immer zunehmende Abwendung von Natur und Leben geführt hätten, wäre nicht zur rechten Zeit noch ein Dichter erstanden, der alle diese Richtungen verdrängt und das italienische Epos zu der Höhe der Vollendung erhoben hätte, nämlich Torquato Tasso.

Torquato Tasso (1544—1595) war der Sohn des Dichters Bernardo Tasso. Sein romantisch bewegtes Leben ist von verschiedenen deutschen Dichtern

geschildert worden; schon in seinem achtzehnten Lebensjahr dichtete er ein **Epos** „**Rinaldo**“. Zwei Jahre darauf wurde er als Edelmann an den Hof des Herzogs Alfons von Ferrara berufen. Die Schilderung, welche Goethe von dem jungen Tasso entworfen, ist bekannt:

> Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum,
> Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur,
> Was die Geschichte reicht, das Leben giebt,
> Sein Busen nimmt es gleich und willig auf . . .
> In diesem eignen Zauberkreise wandelt
> Der wunderbare Mann.

Auch die ferneren Lebensschicksale Tassos, seine Krankheit, welche in einer Art Verfolgungswahnsinn bestand und mit seinem wachsenden Ruhm sich immer mehr steigerte, seine Flucht und Gefangennahme, sowie alle Fabeln, welche sich hieran knüpfen, haben eine romantische Färbung. Im Kloster des heiligen Onofrio in Rom starb Tasso nach langen Leiden. Wenige Tage später hatte auf dem Kapitol seine feierliche Dichterkrönung stattfinden sollen. Wir besitzen von Tasso lyrische Gedichte und Dramen; der Grundzug seiner Gedichte ist derselbe, welcher seit den Tagen Petrarcas sich durch die italienische Lyrik zieht. Aber Tasso ist kein blinder Nachahmer Petrarcas; er hat der lyrischen Poesie Italiens ein neues Element zugeführt: die schwärmerische Sentimentalität. In seinen Gedichten schildert er uns wirkliche Empfindungen; es sind keine phantastischen Gebilde, die er besingt, seine Wünsche schweifen nicht ins Unbestimmte, er schildert das Leben, wie er es am Hofe von Ferrara gesehen, und die Geschichte seiner eignen Liebe mit glutvoller Empfindung aber auch mit zarter Zurückhaltung. Nur in seinen Sonetten steht er ganz auf dem Standpunkt Petrarcas und bewegt sich in dem ewigen Widerstreit seiner Liebesgefühle. Auch die klassischen Reminiscenzen verleugnen sich in jenen lyrischen Dichtungen nicht; neu hinzugekommen ist nur eben jene schwärmerische Sentimentalität, welche sich sowohl in den Liebes- wie in den Naturgefühlen der Renaissance kundgiebt: sogar die Bäume lieben bei Tasso. „Du kannst sehen — läßt er Daphne sagen — mit welcher Zuneigung, mit welchen wiederholten Umarmungen die Rebe an ihren Gatten sich schmiegt; die Tanne liebt die Tanne, die Fichte die Fichte, die Esche brennt und seufzt für die Esche, die Weide für die Weide und eine Buche für die andere. Die Eiche, die so rauh und wild scheint, auch sie empfindet die Macht der Liebesglut, und hättest du Gefühl und Sinn für Liebe, so würdest du ihre stillen Seufzer hören.“ Wo die Bäume lieben, können natürlich auch die Berge nicht zurückbleiben, und in der That hören wir bei Tasso folgenden Seufzer: „Die Felsen habe ich aus Erbarmen meine Klagen erwidern und das Laub über meine Thränen seufzen hören.“ Geht Tasso in diesen idyllischen Liedern ganz auf die bukolische Poesie des Hellenismus zurück, welche er durch seinen sentimentalen Individualismus noch steigert, so schließt er sich in seinen rein lyrischen Gedichten mehr an die römischen Elegiker an; nur die individuelle Empfindung unterscheidet einzelne seiner lyrischen Gedichte von denen der römischen Dichter, welche seine Vorbilder waren. Man meint eine Klage Tibulls zu hören, wenn man die Verse Tassos liest, in welchen er die Blume als das Bild des menschlichen Lebens feiert:

pitolina. Hetruriam à Ianiculo Ianus, Latium à Saturno Saturnus cognominauit. Ad radices enim Capitolij Saturnus condiderat, uti Ianus Ianiculum. Hæc igitur fuit prima Romæ origo ad radices Capitolij, ubi tunc pascua bobus erat.

Facies tunc agri huius instar arcus erat, cuius chorda esset alueus Tiberis: cornua ad solis quidem ortum, rupes Auentina, & ad occasum capitolina, media palatina. Eadem palatina rupes Tiberim à fronte prospicit, à sinistris Cœlio, à dextris Exquilino iungitur. Auentinus item à fronte Tiberim & Capenam tenet, ad dexteram Cœliolo ac Viminali hæret. Capitolium ante se Tiberim & portam Carmentalē cernit: hæret illi Quirinalis. Has rupes antiqui septem colles, & septem montes appellauerunt. Area huius arcis est quicquid campi iacet inter Auentinum & Capitolium, & à palatio ad Tiberim, Lybissus antea, inde Argeus, post uicus Thuscus dictus. Paludes plures eò passim Tiberina inundatio efficiebat, quæ hanc aream nō satis idoneam habitationi reddebant, antequam factis Vertumno sacrificijs in alueum suum Tiberis uerteretur. Prima igitur origo Romæ fuit collis Capitolinus, antea Saturnia dictus. Sequēs hunc Auentinus fuit, habitatus ab Atlante Italo, è Sicilia aduecto eò contra fratrem suum Hesperū, in cuius tutela erat Hetruriæ imperiū adhuc Iano puero, & immaturo ad munera regia & regni. Porrò Italus dimicare à Iano & Hetruscis prohibitus, in Auentino consedit, ad cuius radices iuxta Tiberim ope atq; consilio Iani Capenam oppidulum cōdidit, & regionem eius permissu Italiam dixit. Mox Hespero fratre rebus humanis exempto, Italus in tutelam Ianum & Hetruriam suscipiens, omnem circa Tiberim regionē, extinctis ultro citroq; alijs cognominibus, à se Italiam nuncupauit.

Hæc

Faksimile einer Seite aus einer von Torquato Tasso als Handexemplar benutzten Sammlung von Auszügen aus den Schriften alter Historiker (wie Cato, Archilochus, Berosus, Manethos, Quintus Fabius Pictor u. a.).

Die handschriftlichen Randbemerkungen Tassos beziehen sich auf den gedruckten Text.

Sammlung Alfr. Bovet, Paris.

O siehe nur, wie hold die zarte Rose
Jungfräulich dort dem Knospengrün entsteigt,
Erst halb enthüllt und halb versteckt im Moose
Und schöner nur, je minder sie sich zeigt!
Jetzt öffnet sie dem buhlenden Gekose
Des Westes sich — sieh', wie ihr Haupt sich neigt!
Sie welkt und war noch kaum zuvor das Sehnen
Von tausend Liebenden, von tausend Schönen.

So schwindet, ach, mit eines Tages Schwinden
Der flücht'gen Jugend schnell erblühtes Glück!
Des Maies Antlitz wirst du wiederfinden —
Der Jugend Blüte bringt kein Mai zurück!
So laßt uns denn am Morgen Kränze winden:
Wie bald entflieht der Sonne heitrer Blick!
Brecht Amors Rosen, liebt, wenn Gegenliebe
Noch lohnen mag des Herzens süße Triebe!

Und mit diesen Strophen sind wir bei der Schöpfung angelangt, welche den Ruhm Tassos von Geschlecht zu Geschlecht tragen sollte, bei dem großen Epos, welches er schon in seinem 31. Lebensjahr vollendet hatte: „Das befreite Jerusalem“ (Gierusaleme liberata). Die Idee des romantischen Epos hatte in Italien bereits alle Wandlungen durchgemacht, von der einfachen Wiedererzählung der alten Heldensage bis zu ihrer ironischen Auflösung in den Gedichten Pulcis und Bojardos und der romantischen Wandlung in dem Epos Ariosts. Alle diese Richtungen wollte Tasso nun in einem Werke zusammenfassen; es war seine Absicht, in dem Widerstreit zwischen Epos und Romanze die Vorzüge beider Gattungen zu vereinigen. Um dies zu erreichen, unterwirft er sich zunächst allen Regeln des Aristoteles; er wählt einen Stoff, der die vortrefflichste Kunstform annehmen kann, er versucht ihm diese Kunstform nunmehr wirklich zu geben und ihn mit allen Reizen seiner lyrischen Begabung zu schmücken. Das Gedicht soll ein Abbild der Welt im kleinen sein nach der eignen Forderung des Dichters. Diese strenge Forderung, welche Tasso an den epischen Dichter stellt, hat er selbst in seinem Gedicht getreu erfüllt, und in diesem Sinne bedeutet es einen großen Fortschritt über Bojardo und Ariost hinaus; seine Fabel hat eine geschlossene Handlung, deren Einheit streng gewahrt ist, die aber doch die größte Mannigfaltigkeit zuläßt. Aristoteles ist, wie gesagt, auch ihm der Lehrer, Homer und namentlich Virgil sind auch seine Muster, aber er ist überzeugt, daß die Einheit und Würde der Antike sich mit den Empfindungen eines Menschen der neuen Zeit und mit der Romantik sehr wohl vereinigen lassen. Um nun alle diese Ideen zu verkörpern, wählt er einen historischen Stoff, aber einen solchen, der der Heldensage nahe verwandt, ja aus dessen Nachwirkungen sie geradezu hervorgegangen ist, nämlich die Eroberung von Jerusalem; er wählt also dasjenige Ereignis, das die geschichtliche Grundlage der alten Heldensage ausmacht und ihre wesentlichsten Elemente, die Ausbreitung des Christentums durch das Schwert und den Kampf gegen die Ungläubigen, in sich enthält. In diesem Gedicht hat er die vier notwendigen Teile jeder Handlung genau voneinander unterschieden: die Einleitung, die Entwickelung, die Wandlung und den Schluß. Die Einleitung bilden die



Torquato Tasso.

Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Gir. Scotto. Originalzeichnung von Longhi.

vier ersten Gesänge, in welchen die Niederlage der beiden kriegführenden Völker dargestellt wird, nachdem der himmlische Rat die Eroberung von Jerusalem beschlossen und dem Gottfried von Bouillon aufgetragen hat; das christliche Heer dringt gegen Jerusalem vor, aber die unterirdischen Mächte der Hölle wollen das göttliche Werk verhindern, und der Fürst der Sarazenen macht alle Anstrengungen, trifft alle Anstalten zu seiner Verteidigung. Die Verwickelung (5.—13. Gesang) wird durch die Zwietracht innerhalb des christlichen Lagers herbeigeführt; es folgen Kämpfe zwischen den Belagerern und den Belagerten; die Tapfersten wurden durch Zauberei weggelockt, Rinaldo, ohne welchen Jerusalem nicht eingenommen werden kann, hat sich zürnend entfernt; eine ägyptische Flotte ist im Anzug, Gottfried von Bouillon wird verwundet, ein Aufruhr gegen ihn bricht aus, vor allem wird ein verzauberter Wald die Quelle alles Ungemachs. Die Wendung zum Glück (14.—17. Gesang) tritt dadurch ein, daß Rinaldo beschwichtigt und dem Heere wiedergewonnen wird. Den Schluß des Gedichts bilden jene Gesänge, in welchen der Wald von Rinaldo entzaubert, ein neuer Turm gebaut wird und die Christen in einer großen Schlacht das Sarazenenheer vertreiben und Jerusalem im Sturm erobern. Mehr als alle seine Vorgänger steht Tasso auf dem Boden der Antike; fast alle seine Kritiker haben ihm die Nachahmung des Mittelalters vorgeworfen, das in kein italienisches Epos so tief eingedrungen wie in das seine; man hat die Erinnerungen an Horaz und Ovid, an Cicero und Lukanus, die vorbildlichen Züge in den Charakteren der homerischen Helden und in den Reden der Personen Virgils heraufbeschworen, um nachzuweisen, daß Tasso in seiner dichterischen Anschauungsweise wie in der Art seiner künstlerischen Behandlung sich an die großen Muster des Altertums angelehnt habe; sein Verdienst ist aber darum kein geringeres; er hat mit schöpferischer Kraft seinen Stoff im modernen Sinne umgewandelt und hat durch einen glücklichen Griff das Wunderbare und Phantastische des Rittertums mit der geschichtlichen Wahrheit in eine innige Verbindung zu bringen gewußt. Tasso hat nicht bloß eine poetische, sondern auch eine patriotische Begeisterung für die Sache der Christenheit, der sein Epos gewidmet ist.

Um dieses Epos auch von dem fortgeschrittenen Standpunkt moderner Bildung aus in seiner Bedeutung völlig erfassen zu können, muß man sich die Zeit vergegenwärtigen, in welcher das Gedicht Tassos entstanden ist, jene Zeit, in welcher der Tag der Renaissance sich bereits seinem Untergang zuneigte und die Gegenreformation in Italien eine weite Ausdehnung gewonnen hatte. Der religiöse Geist, welcher im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts von Rom und Spanien aus die ganze katholische Welt durchdrang und namentlich in dem Lande, von dem er ausgegangen, seine höchsten Triumphe feierte, jener Geist der Verfolgungssucht und der mystischen Frömmigkeit, aber auch der schlauen Berechnung und der Vermischung weltlicher und geistlicher Interessen hatte den freien Geist des Humanismus völlig verdrängt; die Wirkungen dieser neuen Bewegung aber zeigten sich am deutlichsten in der Erscheinung Torquato Tassos.

Tasso wollte einen historisch-romantischen Stoff nach den Regeln des antiken Epos bearbeiten, d. h. die Elemente zweier verschiedenen poetischen Weltanschauungen miteinander vereinigen und zwar durch ein drittes Element: durch

die christliche Romantik. Die Romantik hatte bekanntlich ihren Grund im Christentum, in der Steigerung des religiösen Gefühls, in der höhern Stellung, welche sie dem Weibe anwies und in ihrer Anschauung von der Liebe. Die Vorgänger Tassos hatten ihren Stoff im Widerspruch zu der religiösen Anschauung der Kirche, ja zum Teil im offenen Krieg gegen sie aufgefaßt; Tasso aber ist ein Sohn seiner Zeit. In dem Zwiespalt zwischen der modernen Kultur und den Geboten der Kirche stellt er sich ganz auf Seite der letztern; die Wahl seines Stoffes war darum eine sehr glückliche, denn er war historisch nach der Forderung der Antike und zugleich von romantisch christlichem Geiste erfüllt. Tasso lebte in dem romantischen Element; er war das vollkommene Abbild eines Ritters, er besaß leidenschaftlichen Ehrgeiz, den er aber in Demut der Religion unterwarf. Der religiöse Geist, der sein Gedicht durchzieht, zeigt sich in seiner Beurteilung der Liebe. Auch die Liebe steht im Dienste der Religion, von der sie ganz durchdrungen ist; dadurch gelangt in die Behandlung der Liebesszenen eine gewisse Sentimentalität, von welcher die Helden wie die Frauen gleichmäßig erfüllt sind. Auf der andern Seite aber sind gerade jene Szenen, in welchen das religiöse Gefühl und die Empfindungen der Liebe dargestellt werden, da, wo der historische Stoff die persönlichen Stimmungen und die lyrische Sentimentalität zurückdrängt, die schönsten und bedeutendsten des Epos. Gerade diese Partien des Werkes sind diejenigen, welche ihm die Unsterblichkeit gesichert haben. Daneben war es der unnachahmliche Wohllaut der Form, der die Italiener bezauberte und sie veranlaßte, Tasso dem Ariost vorzuziehen. „Man muß sie diese Stanzen lesen, recitieren hören; mit einer Art von musikalischer Wollust verweilen sie bei den einzelnen Versen, in entzückter Befriedigung schreiten sie zu den Schlußreimen fort. Der Genius der Nation hatte sich hier gleichsam unbewußt in Tasso geoffenbart, er that seinen Landsleuten völlig Genüge, sein Muster beherrscht sie noch heute.“ Der musikalische Wohllaut seines Gedichts und die glänzende Malerei, welche in vielen zarten, sinnigen, anmutigen, phantastischen und schwärmerisch angehauchten Schilderungen wiederkehrt, haben sein Gedicht zu einem Kunstepos gestaltet, welches die Periode der christlichen Romantik des Mittelalters wirksam abschließt. Tasso hat die Richtungen aller italienischen Epiker in seinem Gedicht vereinigt und zum Abschluß gebracht, er hat das antike mit dem romantischen und religiösen Element zu einer höhern Einheit zusammengeschlossen und so das ideale ritterliche Kunstepos geschaffen. Er gehört allerdings nicht zu jenen ursprünglichen Geistern, welche aus sich heraus das Gesetz einer Neubildung schaffen und ihm Gestalt zu verleihen wissen, er ist nicht zu denken ohne die antiken Muster, ohne die heimischen Vorbilder, ja selbst ohne den Einfluß Petrarcas nach der lyrischen Seite und ohne die Einwirkung, welche die neureligiöse Strömung auf alle erregbaren Geister in Italien hervorgebracht hatte; von all diesen Eindrücken hat er sich aber unstreitig da völlig frei gemacht, wo er allein dem Genius seiner Poesie folgen kann, nämlich in den Schilderungen des Liebesgefühls. Hier ist Tassos Stärke und Kraft, hier weiß er Episoden, Gestalten und Szenen uns vorzuführen von höchster Schönheit, jene herrlichen Episoden, von welchen schon Goethe sagte:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, weil sie sind.

Eine der herrlichsten dieser Romanzen, die den Höhepunkt des Gedichts bilden, ist die Schilderung der Zaubergärten Armidas, in welche er das Ritterpaar einführt, das von dem Lager vor Jerusalem abgesandt worden war, um Rinaldo aus den Schlingen der Armida zu befreien.

Zwischen Felsen, Klippen und Trümmer führt sie der Weg zur hohen stolzen Kuppe; Schlangen und Löwen suchen sie zu verfolgen, sie aber ziehen ihres Weges ruhig weiter und ersteigen ohne Widerstand den hohen Bergesrücken. Nur Eis und Schnee hemmen ihren Lauf, doch nachdem sie das Eisgefild überwunden, erblicken sie eine wunderbare Ebene, die süßer Hauch durchweht:

Man braucht sich nicht vor Hitz' und Frost zu hüten,
Die heitre Luft übt keinen Unbestand;
Des Winters Eis, des Sommerbrandes Wüten
Hält hier des Himmels ew'ger Glanz verbannt
Und nährt der Wiesen Gras, des Grases Blüten,
Der Blüten Duft, der Bäume Laubgewand.
Vom Ufer eines Sees beherrscht das hehre,
Prachtvolle Schloß rings die Gebirg' und Meere.

Auf dem blumigen Pfade werden nun die Ritter von Müdigkeit befallen; ein frischer Bergquell reizt sie zum Trunke, sie aber sehen auch in diesem Quell nur Gefahren böser Tücke. Auch der Sirenengesang herrlicher Jungfrauen, deren Reize der Krieger Lust rühren, vermag sie nicht abzubringen, selbst als die schönste der Frauen wie eine Liebesgöttin aus dem See hervorstrahlt und zu ihnen spricht:

Dies ist der Erde Port; all' ihre Plagen
Vergißt man hier und schmeckt die Seligkeit,
Die vormals, in des goldnen Alters Tagen,
Das Volk empfand, von jedem Zwang befreit.

Der läst'gen Wehr, die ihr bis jetzt getragen,
Entledigt euch in voller Sicherheit,
Und heiligt sie der Ruh als frohe Sieger;
Hier seid ihr nur der holden Liebe Krieger.

Auch hier selbst werden die beiden Krieger nicht an ihrer Sendung irre, sie lassen sich durch solches Lügenspiel nicht verleiten; das süße Wort, die heißen Liebesblicke reizen zwar ihre Sinne, doch dringen sie nicht zu Herzen. Sie gehen nun zum Schloß, und von hier bietet sich ihnen ein Blick in des Gartens Zauberschimmer. Die Schilderung dieses Gartens atmet allen Zauber der malerischen Darstellung, deren Tasso wie kein anderer italischer Dichter vor und nach ihm mächtig war. Die Bäume und die Blumen, die Hügel und das Laub — es ist alles voller Pracht und Herrlichkeit, selbst die Luft erscheint wie ein Gebilde der Zauberin in diesem Garten, wo Blüt' und Frucht zugleich sich zeigen.

Hier bricht die Feig' hervor, dort reift die Feige
Am selben Stamm, vom selben Laub umfaßt.
Der Apfelbaum trägt an demselben Zweige
Der grünen und der goldnen Früchte Last.
Daß sie der Sonne sich entgegen neige,
Rankt sich die Reb' empor mit üpp'ger Hast;
Hier blüht sie noch, dort schwillt der Traubenhülle
Gold und Rubin von edler Nektarfülle.
Wollüst'ge Tön' anmut'ger Vögel dringen
Wetteifernd aus der grünen Nacht empor;

Auch lockt die Luft mit ihren leichten Schwingen
Aus Laub und Wellen manchen Ton hervor.
Sie murmelt leiser, wann die Vögel singen;
Doch schweigen sie, dann rauscht der Lüfte Chor.
Sei's Zufall oder Kunst: bald folgt den Liedern
Der luft'ge Klang, scheint bald sie zu erwidern.
Ein Vogel zeigt sich hier, ihn schmückt vor allen
Des Schnabels Purpur, des Gefieders Pracht:
Und alle Töne, die der Kehl' entwallen,
Sind wie von Menschenzung' hervorgebracht.
Jetzt läßt er wiederum Gesang erschallen,
Des seltne Kunst ihn schier zum Wunder macht.
Die andern schweigen all', um ihm zu lauschen,
Und selbst die Winde hören auf zu rauschen.
„O siehe," sang er, „wie die holde Rose
Jungfräulich zart aus ihrer Knospe bricht;
Erst halb enthüllt und halb versteckt im Moose,
Und schöner nur, je scheuer vor dem Licht!
Jetzt öffnet sie die Brust, die hüllenlose,
Dem West — und welkt, und scheinet jene nicht,
Nicht jene mehr, vorhin mit Liebestönen
Ersehnt von tausend Buhlen, tausend Schönen.
So schwindet, ach! mit eines Tages Schwinden
Des Erdenlebens Blüt' und holdes Grün:
Und ob wir auch den Frühling wieder finden,
Nie wird uns jenes Grünen mehr noch blühn.
Pflückt denn die Ros', und laßt uns Kränze winden
Am heitern Morgen, vor des Mittags Glühn.
Pflückt Amors Ros'; jetzt liebt, da Gegenliebe
Noch lohnen mag des Herzens süßem Triebe!"
Der Vogel schweigt; und mit einstimm'gen Tönen,
Beifällig, schallt der andern Vollgesang.
Die Tauben küssen sich mit heißerm Stöhnen,
Und jedes Tier fühlt neuer Liebe Drang.
Der keusche Lorbeer, selbst die Eiche fröhnen,
Das ganze Laubgeschlecht, dem süßen Zwang.
Es scheint, daß Erd' und Meer, von Lust durchdrungen,
Der Liebe weihn entzückte Huldigungen.

Die Ritter ziehen aber trotz aller dieser Verlockungen süßer Lust weiter, bis sie endlich den Gesuchten im vollen Glück seiner Liebeslust treffen. Kaum hat er das „stolze Prunken der Waffen" gesehen, so erwacht sein ritterlicher Sinn und nun zeigt ihm Ubaldo noch im Demantschild sein eigenes Bild, das ihn von hinnen treibt.

Tassos Gedicht bedeutet die Vollendung des romantischen Epos in Italien: alles, was von klassischer Idealität, was von religiöser Begeisterung in seiner Zeit vorhanden war, hat er in seinem Epos zusammengefaßt. Er war eine wesentlich lyrische Natur, und so mußten ihm alle Elemente, die den Kern eines Epos bilden, die Klarheit der Umrisse, die Treue in der Schilderung der Charaktere, die behaglich sich fortentwickelnde Handlung fern liegen; aber an poetischer Empfindung, an religiösem Schwung, an Würde der Gesinnung, an idealer Größe der Empfindung für die beiden Grundelemente der Romantik:



GIERVSALEMME
LIBERATA,
Poema Heroico del Signor Torquato
TASSO.
Al Serenissimo Signore; il Signor Donno
ALFONSO II. D'ESTE
DVCA DI FERRARA, &c.
Tratta dal vero Originale, con aggiunta di quanto manca
nell'altre Editioni, con l'Allegoria dello stesso Autore
Et con gli Argomenti à ciascun Canto del S. Horatio.
ARIOSTI.
Con Priuilegio di Sua Santità: delle Maestà Christianissima:
Et Catolica: della Serenissima Signoria di Venetia:
Del Serenissimo Sig. DVCA di Ferrara:
& d'altri Principi.

In Ferrara 1581.

Faksimile des Titels der ersten Ausgabe von Tasso: Das befreite Jerusalem.
(Wenig verkleinert.)

[illegible]

[illegible]

Der Geschichtschreiber der italischen Poesie hat bereits die Bemerkung gemacht, daß in Italien Tragödie und Epos sich genau so wie bei den alten Römern gleichzeitig entwickelt haben; wie beide nur ein Kunstepos hatten, so könnte man auch sagen, sie hatten eine Kunsttragödie, während bei Völkern mit normalem Entwickelungsgang die Tragödie sich nur aus dem Epos entwickeln konnte. Es kam dazu, daß die Italiener nicht die Kraft besaßen, die fremden Einflüsse abzuwehren, die von jeher sich in ihrer Litteratur wie in ihrem Volksleben geltend gemacht. Die Traditionen, welche anderen Völkern zum Segen gereichten, ward ihnen ein Fluch: sie hatten feste Regeln für die Kunst, ehe sie eine solche überhaupt besaßen, und diesen Regeln unterwarfen sie sich, ohne sie im Geiste der Zeit und nach den Gesetzen ihres eigenen Lebens umzuwandeln. Innerhalb solcher eng gezogenen Schranken konnte die dramatische Kunst keinen gedeihlichen Aufschwung nehmen; die Fesseln, welche ihr die Gelehrsamkeit der Renaissance anlegte, hat sie im Grunde niemals abzustreifen vermocht. Diesen Humanisten, welchen die griechische und römische Tragödie Muster und Vorbild geblieben, war das Drama nicht sowohl ein Gegenstand der Kunst als vielmehr ein Erzeugnis der Wissenschaft und der Begeisterung für die Antike. So waren die Wirkungen der Renaissance auf dem Gebiete der Tragödie in Italien geradezu verhängnisvoll, während das Lustspiel, welches ja doch vorzugsweise es mit der Darstellung der Zeitverhältnisse zu thun hatte, sich eher in selbständigem Geiste entwickeln durfte. Wir haben bereits von den lateinischen Tragödien der Humanisten, von den Anfängern des romantischen Dramas, von den religiösen Mysterien, von den Volksschauspielen beim Karneval, von den Repräsentationen an den prachtliebenden italischen Höfen gesprochen; aus all diesen Elementen ist die Stegreifkomödie des italienischen Volkes (Commedia dell' arte), im Gegensatz zu der höhern Tragödie (Commedia erudita), entstanden.

Die Anfänge der Tragödie reichen nicht weiter als bis in das 15. Jahrhundert. Als die erste den Mustern der Alten nachgebildete Tragödie in italienischer Sprache gilt die „Sofonisba" von Giovanni Giorgio Trissino, den wir bereits als epischen Dichter kennen gelernt haben. Aber wie er dort selbst bekennt,

den „göttlichen Homer" nachgeahmt und die Regeln des Aristoteles genau befolgt zu haben, so setzte er auch das Wesen der dramatischen Poesie unbedingt in die Nachahmung des antiken Dramas. Nur in der Wahl seines Stoffes war er glücklicher im Drama als im Epos: er entnahm seinen Stoff den römischen Geschichten des Livius, und änderte nur wenig an demselben, aber gerade diese Änderungen zeigen, daß der Dichter entschieden ein größeres Talent für die Behandlung des Dramas als für die des Epos gehabt hat. Einzelne Szenen, wie die vom Tode Sofonisbes, sind von tragischer Wärme und erhabener Natürlichkeit; sie offenbaren ein Talent für die Charakterzeichnung, welches sicher noch schönere Früchte gezeitigt haben würde, wenn es sich nicht in der blinden Nachahmung antiker Muster gefallen hätte; die Sprache hat einen edlen Schwung. Die Form der reimlosen Verse, welche Trissino zuerst eingeführt, eigneten sich auch die folgenden Dichter an, und die Anregungen, welche Trissino durch sein Schauspiel gegeben, wirkten bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts fort. Etwa zur selben Zeit wie Trissino dichtete auch Giovanni Rucellai seine beiden Tragödien „Orest" und „Rosamunde", die erstere eine Nachahmung der Euripideischen „Iphigenia", die andere die Bearbeitung eines romantischen Stoffes. Die Art und Weise, wie er die Fabel, die er aus den langobardischen Geschichten des Paulus Diakonus entnommen, für seine Zwecke umarbeitete, ist auch für die Dichter der Folgezeit maßgebend geblieben; sie besteht in der eigentümlichen Vorliebe für das Gräßliche und Schauerliche. Wenn Rosamunde bei der erzwungenen Vermählung aus dem Schädel ihres Vaters den Hochzeitstrunk thun muß, so ist das charakteristisch für die Commedia erudita der Italiener geblieben, die keinen Wert auf die Charakterzeichnung, einen nur geringen auf die Entwickelung der Handlung, einen sehr großen dagegen auf die Anhäufung romantischer Empfindungen, dunkler Ahnungen, entsetzlicher Träume, schrecklicher Ereignisse und schauerlicher Motive legte, die sie mit dem ihr eigentümlichen Talent für malerische Schilderung, glänzende Erzählung und mit dem Vollklang lyrischer Empfindung auszuschmücken pflegte. Jeder Nachfolger suchte seinen Vorgänger in der Erfindung entsetzlicher Motive und in der Darstellung von Greuelszenen zu überbieten; die Antike erschien in romantischem Gewande, aber nur in der äußern Form war sie Vorbild; als Muster galt Seneca, dessen Vorliebe für das Schreckliche und Abenteuerliche den italienischen Dichtern jener Zeit mehr zusagen mochte als das edle Maß der griechischen Dichter, welche das Schreckliche zum Erhabenen zu mildern verstanden haben. Trissino und Rucellai haben daher die Bahn geebnet, welche die italienische Tragödie in dieser Periode einzuschlagen suchte; ein Fortschritt zeigte sich höchstens darin, daß die Nachfolger die grausigen Wirkungen, welche die Vorgänger erreicht hatten, womöglich noch zu überbieten suchten; nur in der Wahl der Stoffe, welche sie zum Teil aus altitalienischen Novellen entnahmen, machte sich eine veränderte Auffassung geltend, wie etwa bei Giambattista Giraldi (1504—1573), dessen „Hundert Fabeln" (Ecatommiti) ihm eine größere Berühmtheit verschafften als seine acht Tragödien, deren Stoffe er wiederum seinen Fabeln entnommen hat. Er wollte nach seinem eigenen Geständnis nicht allein durch Schrecken und Grausen wirken, sondern auch rühren und ergreifen, und seine Tragödie „Orbecche"

übte in der That einen überwältigenden Eindruck auf die Zuhörer; aber er häuft doch auch Greuel auf Greuel, ja er scheint der Meinung,

„daß grauses Morden und verspritztes Blut
Anzeichen sind von königlichen Seelen.“

Das Schreckliche in dieser Tragödie hat aber keine läuternde Wirkung, weil es nicht aus einer sittlichen Grundstimmung hervorgeht. Die Verderbtheit der Sitten in den höheren Kreisen, für welche diese gelehrten Tragödien geschrieben wurden, mag wohl von manchem dieser Dichter tief empfunden worden sein, aber sie hatten nicht die Macht noch die Kraft, um sich dem allgemeinen Zug der Zeit entgegenzustellen. Das Publikum, welches die Häufung solcher Greuelszenen verlangte, setzte sich ja aus den Besten der Nation zusammen: Päpste und Fürsten und die ganze vornehme Gesellschaft der italienischen Höfe bildeten das Auditorium, vor welchem diese Tragödien der Schande, des Lasters, des Betrugs, des Mordes und der schrankenlosen Sittenlosigkeit mit ungeheurem Beifall aufgeführt wurden. Selbst ein Dichter wie Tasso konnte sich diesem Zuge der Zeit nicht widersetzen; in seinem Trauerspiele „Torrismondo“ stellt er einen Stoff dar, in welchem die Leidenschaften und tragischen Verwickelungen in wahrhaft phantastisch grausiger Beleuchtung erscheinen.

Es war ein Glück, daß das Volk selbst im Grunde genommen diesen Ausschreitungen seiner Dichter fern geblieben ist; obwohl die Commedia erudita von der vornehmen Gesellschaft begünstigt wurde, erhielt sich doch das Stegreifspiel, das sich der Maske der stehenden Charaktere und ihrer Kostüme bediente: die Commedia dell' arte, dauernd in der Gunst des Volkes. Diese nationale und volksmäßige Komödie entfaltet sich frei von den gelehrten Einflüssen der Renaissance; sie war die einzige dramatische Gattung, welche echten nationalen Geist atmete. Ihre berühmtesten Masken und Charaktere waren der Arlecchino, der Brighella, der Dottore, Pantalone, außerdem der Pulcinella, Tartaglia, Coviello, Scaramuccia, Spavento und die Colombina. Einzelne dieser Masken sind nördlichen, andere süditalischen Ursprungs; ihre Zahl wurde später noch ansehnlich vermehrt. Der Arlecchino stammte aus Bergamo, und er tritt unter den verschiedensten Gestaltungen auf; er ist der eigentliche Hanswurst der italienischen Volkskomödie, eine Nachahmung des verschmitzten römischen Haussklaven, der Diener des Pantalone, des geizigen, leichtgläubigen, ärgerlichen, verliebten und meist von seinem Sklaven wie von seinen eigenen Kindern überlisteten Alten. Mit besonderer Vorliebe wird der Dottore aus Bologna, meistens ein Rechtsgelehrter, seltener ein Arzt, verspottet. Eine bedeutende Rolle spielt der Pulcinella, der Egoist, der seine Freude vornehmlich in der Schädigung anderer findet, der aber außerdem Wein, Weib und Gesang liebt. Er ist derselbe Charakter, der in Frankreich als Polichinelle, in Deutschland als Hanswurst erschien. Auch der Bramarbas des römischen Lustspiels kehrt in der italienischen Volkskomödie als Capitano Spavento wieder, während die schmeichlerische Sklavin des Plautus das Vorbild der italienischen Colombina, der vertrauten, vorlauten Kammerzofe geworden ist. Außerdem erscheinen noch der naive, treuherzige Diener Pedrolino, den die Colombina dem Arlecchino gegenüber begünstigt, der Bisceglieſe, der vertrauensselige und knickrige Klein-

städter, sodann der Brighella, der verschlagene Schurke, der, um seine Zwecke zu erreichen, vor nichts zurückscheut, der berühmte Aufschneider Scaramuccia, der schwatzhafte Diener Pasquariello, die komische Figur der Posse: der Tartaglia, ein dicker, fetter, schwatzhafter, stotternder oder stammelnder Neapolitaner, der bald als Notar, bald als Richter oder Apotheker auftritt, und sich durch seinen Mangel an Mut auszeichnet. Das waren die Haupttypen der italienischen Commedia dell' arte, und aus diesen Masken kann man nicht nur die Charaktere, sondern auch ungefähr den Inhalt jener Komik erkennen: die Dichter gaben nur das Gerippe der Komödie, welches der Schauspieler erst eigentlich auszufüllen hatte; so vereinigte sich die dichterische und schauspielerische Leistung sehr oft in einer Person. Die Italiener hatten in ihrem angeborenen Witz, in ihrer lebhaften Phantasie, in ihrem charakteristischen Empfindungsausdruck eine besondere Begabung für dergleichen Darstellungen. Das Stegreifspiel erhielt sich bis in Mitte des vorigen Jahrhunderts in gleicher Beliebtheit bei dem italienischen Volke, und die gelehrte Komödie konnte zur Zeit der Renaissance dieser volksmäßigen Komik in der Gunst des Publikums keinen Eintrag thun. Ja, sie war nicht einmal darauf berechnet; ihr Ziel war die Gunst der Höfe und der Beifall der vornehmen Gesellschaft.

Die Entwickelung der italienischen Komödie nahm allerdings einen günstigern Verlauf als die Tragödie. Man hatte die Stücke von Plautus und Terenz aufgeführt und an ihren Verwickelungen und Intriguen lebhaftes Wohlgefallen gefunden. Es lag nahe, daß der heitere Sinn der Italiener diese Kunst weiter auszubilden und auch Vorfälle aus dem Leben der eigenen Zeit in das Gewand der Komödie zu kleiden versuchte; vielleicht mag auch der Einfluß der Commedia dell' arte mitgewirkt haben, um der höhern Komödie den Weg zu bahnen, welche zunächst von gelehrten Akademien in Siena, Florenz, Vicenza, Rom, Mantua, Ferrara und Venedig aufgeführt wurden. Jede Akademie hatte ihr eigenes Theater und ihre berühmten Schauspieler. Der Wetteifer unter den einzelnen Akademien kam der dramatischen Produktion natürlich zu gute; die edelsten Geister, die bedeutendsten Dichter suchten in dieser nationalen Kunstform auf ihr Volk einzuwirken. So gewähren die italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts uns einen tiefen Einblick in das allgemeine wie in das Familienleben der Italiener, ja für den Kulturhistoriker sind sie sogar eine unentbehrliche Quelle der Belehrung. Es ist noch unentschieden, wer die erste italienische Komödie geschaffen, ob Ariost oder Bibbiena. Von den Komödien Ariosts haben wir bereits gesprochen; sie sind dem Plautus nachgeahmt; aber indem sie sich dem Leben der Zeit anpassen, giebt sich in ihnen bereits ein feiner Sinn für die Entwickelung der Charaktere, für die Satire kund. Sein „Negromante" bewegt sich ganz im Leben seiner Zeit; er verspottet die Schwarzkünstler, welche damals eine große Rolle spielten und den abergläubischen Sinn des Volkes auf jede mögliche Weise auszunutzen strebten.

Die Lebensphilosophie des Zauberers geht aus der Belehrung hervor, die er einem gewissen Cintio zu teil werden läßt: „Seid nicht so ängstlich, anderen einen Schaden anzuthun, wenn's nur euch zum Nutzen gereicht. Wir leben in einer Zeit, wo die sehr selten sind, die es nicht thun, wenn sie nur

immer könnten; und je vornehmer die Menschen sind, desto mehr thun sie es. Man kann aber nicht sagen, daß der einen falschen Weg geht, welcher der Mehrzahl der Menschen folgt." In dieser Moral lag aber die Weltanschauung jener Zeit der niedergehenden Renaissance. Nicht in der allgemeinen Sittenlosigkeit, in der Verderbtheit und im Verfall des geistigen Lebens lag das Traurige, sondern vielmehr in der Thatsache, daß selbst die Besten diese Schäden erkannten, und, anstatt sie zu beklagen, sie zu entschuldigen, ja womöglich sogar zu rechtfertigen suchten. Der Grundzug der italienischen Komödie ist der einer entsetzlichen Sittenlosigkeit; die Italiener sind ja ganz die Erben der Römer aus der spätern Kaiserzeit; die Sinnlichkeit, welche in ihrem Charakter lag, trat in ihrer Komödie in unverhüllter Weise hervor; die Befriedigung derselben ist der Mittelpunkt, um welchen sich das ganze italienische Lustspiel dreht. Die schlimmsten Komödien nach dieser Richtung hin sind merkwürdigerweise von Geistlichen, ja sogar von Kardinälen verfaßt, sind Damen gewidmet und vor den edelsten Frauen der Nation mit einem außerordentlichen Beifall aufgeführt worden. Neben dieser Sinnlichkeit herrscht in den Komödien eine Gemeinheit der Gesinnung, die nur aus einem cynischen Egoismus und einer zügellosen Genußsucht hervorgegangen sein kann; jung und alt, niedere und hohe Stände sind von einer Geldgier befallen, welche in allen Komödien eine große Rolle spielt. Es ist begreiflich, daß die Komödie aus diesen Fehlern und Verirrungen den besten Stoff für ihre Sittenschilderungen und Satiren gezogen hat; die Erkenntnis, daß diese Sittenverderbnis durch die Schuld der Kirche entstanden sei, welche das Volk in strenger Zucht und Bevormundung gehalten hatte, mußte in einer Zeit geistigen Fortschritts zu beißendem Spott gegen die Einrichtungen der Kirche wie gegen die religiösen Ideen überhaupt führen. Die Schmach der politischen Lage, das Gefühl der Unterdrückung, der brennende Schmerz über den Verfall des italienischen Lebens boten der Satire nicht geringern Antrieb, dem Volke einen Spiegel seiner Thorheiten und Bedrängnisse vorzuhalten. So geben die italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts einen vortrefflichen Maßstab zur Beurteilung der geistigen Kräfte ab, welche in jenem Zeitalter wirksam waren. Die Komödie „Calandria" von Bernardo Dovizi (1470—1520) wird, wie bereits erwähnt, neben den Werken von Ariost als das erste italienische Lustspiel angesehen. Dovizi, oder — wie er sich in seiner Heimat nannte — Bibbiena, war ein Günstling Leos X.; seine Komödie wurde nicht nur in Rom vor dem Papste und dem ganzen Kardinalskollegium, sondern auch in Urbino und in Mantua in Gegenwart des Hofes und der edelsten Frauen aufgeführt. Es ist eine Nachahmung der „Menächmen" des Plautus, nur daß hier die Zwillinge verschiedenen Geschlechts sind, Bruder und Schwester, Lidio und Santilla, die sich sehr ähnlich sehen und an demselben Orte leben, ohne voneinander zu wissen; dadurch werden sie in die seltsamsten Abenteuer verwickelt. Das Stück ist reich an ergötzlichen Verwechselungen; es schildert die Zeit in vortrefflicher Weise; die Weltanschauung, welcher selbst ein Ariost sich nicht ganz entziehen konnte, feiert in dieser Komödie wahrhafte Triumphe: die Ansicht „von dem Rechte der Schlauheit über die guten Sitten und Gesetze, die Ansicht von der Ehe als einem bloß äußerlichen

Zusammenleben, nicht aber einer innerlichen Verbindung, die Ansicht, daß in dem Genusse die wahre Lebensphilosophie, der wahre Lebensgehalt liege." Eine stumpfe Gleichgültigkeit gegen Sitte und Scham herrscht in diesem ersten italienischen Lustspiel; die Freude am Sinnlich-Schönen, welche in der Malerei damals so reine und herrliche Schöpfungen hervorbrachte, führte in der Litteratur gerade zu einer entgegengesetzten Richtung: zur schamlosen Zote, zum gemeinen Witz, die in der unzüchtigen Sittenkomödie einen willkommenen Tummelplatz öffentlicher Darstellung fanden.

Erst von Ariost und noch mehr von einem seiner berühmten Zeitgenossen wurde ein höherer Wert auf die Charakterzeichnung und auf die künstlerische Vertiefung des Lustspiels gelegt. Der Name dieses Zeitgenossen Ariosts war Niccolo Machiavelli (1469—1527). Machiavellis eigentliche Bedeutung liegt in seinen politischen Schöpfungen, die seinen Namen unsterblich gemacht haben; es sind dies seine „Gespräche über die ersten zehn Bücher des Livius" (Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio), ferner seine „Florentinischen Geschichten" (Istorie Fiorentine) und endlich sein berühmtestes Werk „Vom Fürsten" (Il principe). Durch diese Schriften hat sich Machiavelli als ein Historiker und politischer Schriftsteller ersten Ranges ausgezeichnet, ja er erscheint als solcher geradezu als der Schöpfer der Staatswissenschaft. In seinen „Discorsi" lehnt er sich nur äußerlich an Livius an; er will vielmehr an der römischen Geschichte seine eigene politische Anschauung darthun; so beschäftigt er sich im ersten Buche mit der Leitung des Staates im Innern, im zweiten mit den äußern Erfolgen, und das dritte enthält allgemeine Betrachtungen über das Staatsleben. Er gelangt schließlich zu der Überzeugung, daß das Ideal eines Staates die römische Republik sei. Der Staat ist ihm, dem gelehrigen Schüler des Aristoteles, das Höchste, denn ohne ihn giebt es kein geordnetes menschliches Dasein, keine Kultur; selbst die Religion muß dem Staatswohl untergeordnet werden; sie erscheint ihm als ein rein politisches Mittel, durch welches man höchstens die Ungebildeten zu leiten vermag. Als solches sei sie allerdings unentbehrlich; ein echter Humanist, fragt er gar nicht nach der Wahrheit der Religion, sondern nur nach ihrem Nutzen, ja er billigt selbst den Aberglauben, wofern er dem Staatswohl förderlich ist. Das Interesse des Staates kennt auch keine Moral; Politik und Moral sind ihm ganz getrennte Gebiete und die



Machiavelli.
Terracottabüste im königl. Museum zu Berlin.

Betrachtung des Verhältnisses beider hat jenen Begriff des Machiavellismus an den Namen dieses Schriftstellers geknüpft, der später die Flagge für manche schimpfliche Gedankenfracht wurde, die weitab lag von den Ideen Machiavellis. Er negiert nicht das Wesen der Moral an sich, sondern er meint, daß sie im Staate verkörpert sein müsse.

Aus den „Discorsi“ entwickelten sich die Ideen, welche Machiavelli in seinem berühmten „Fürstenbuch“ darlegte. Der Einblick in die Geschichte lehrte ihn das Verständnis seiner Zeit; er hatte eine scharfe Beobachtungsgabe, einen praktischen Sinn für das wirkliche Leben; er wußte die Erfahrungen zu verwerten, die er in seiner eigenen politischen Laufbahn zu machen Gelegenheit hatte. Er besaß ein feines Verständnis für das politische Leben der alten Zeit. So ist er ein Meister in der Staatskunst geworden; die eiserne Konsequenz des Charakters ist die erste Forderung, welche er mit um so größerer Entschiedenheit stellt, je weniger er diese Konsequenz in seinem eigenen Vaterland verwirklicht sieht; wie er überzeugt ist, daß die Republik die beste Staatsform sei, so wünscht er doch, daß an ihrer Spitze Männer stehen, welche eine entschiedene Gewalt auszuüben vermögen; seine Helden sind Romulus, Moses, Kyros, Theseus. Die verschiedenartige Beurteilung, welche sein Fürstenbuch erfahren, indem die einen darin eine vollständige Preisgebung aller höhern sittlichen Prinzipien erblicken, während die anderen das Ideal politischer Philosophie und die dritten sogar eine Satire auf die Fürstenhöfe seiner Zeit in ihm zu wittern vermeinten, entsprang daraus, daß man seinen eigentlichen Zweck über dem Werke selbst vergessen hat. Machiavellis „Fürstenbuch“ war eine Gelegenheitsschrift, entstanden zu einer Zeit, da man einen neuen italischen Kleinstaat für Giuliano von Medici in Parma oder Modena gründen wollte; für diesen Zweck schrieb Machiavelli seinen „Fürstenspiegel“. Sein oberster Grundsatz ist, daß ein Fürst nur durch seine eigene Tüchtigkeit (virtú) zur Herrschaft gelangen könne, gleichviel, welchen Weg er dabei einschlägt. Not kennt kein Gebot — das ist seine Überzeugung, und um eine starke Herrschaft herzustellen, darf man in der Wahl der Mittel nicht wählerisch sein. Ein Fürst muß milde und grausam, Fuchs und Löwe zugleich sein können; er braucht nicht alle Tugenden zu haben, „aber wohl ist es nötig, daß er scheine sie zu haben“, ja Machiavelli wagt es sogar zu behaupten, daß, wenn er sie habe und immer beobachte, sie für das Staatswohl oft schädlich sein können. Machiavelli liebte die Freiheit und sein Vaterland über alles; sein Buch sollte nicht lehren, wie Tyrannen ihre Herrschaft befestigen sollen, sondern es war für sein krankes Vaterland berechnet, und dessen Fürsten sollte es zu Strenge und Härte, zu Thaten von Kraft und Mut aufrichten. Sein Ziel ist in einer Zeit, wo der öffentliche Sinn erschlafft und Italien in politische Ohnmacht verfallen war, die Größe und Einheit des Staates. Diese lag ihm einzig am Herzen, und in dem berühmten Schlußkapitel des „Principe“ erscheint sein Patriotismus in glänzendstem Lichte. Kein Wunder, daß man ihn deshalb sogar Dante an die Seite gestellt hat. Mit Dante hat Machiavelli in seinen politischen Werken überhaupt manche Ähnlichkeit: beide kämpfen für ihren Staat, beide haben in ihrem eigenen Leben die Erfahrungen gesammelt, die sie in ihren Schriften verwerten; aber Dante ist ein Dichter und Machiavelli

ein Historiker; während jener im Fluge der Phantasie sich auf eine Höhe emporschwingt, von der aus nicht der einzelne Staat, sondern das ganze menschliche Leben in seiner vollen Größe sich vor ihm ausbreitet, bleibt Machiavelli auf dem festen Boden der Wirklichkeit; jener ist ein idealer Schwärmer, dieser ein praktischer Idealist; was beiden gemeinsam ist, das ist die Erinnerung an die einstige Größe, die Trauer um die Gegenwart und die brennende Sehnsucht, ihr Vaterland zu erlösen, zu befreien und zu seiner frühern Größe wieder zurückzuführen. Diese Sehnsucht mußte zu einer Zeit, wie die Machiavellis war, für einen aufrichtigen Patrioten die Quelle tiefen Schmerzes werden; wohin er blickte, sah er nichts als Verfall, als Undank und Teilnahmslosigkeit; wie kein anderer empfand er den Schimpf der Unterjochung. So ist es begreiflich, daß er in demjenigen Fürsten den einzigen fand, der sein Vaterland erlösen könnte, der Fuchs und Löwe zugleich sei und dem alle Mittel als ehrenvoll gelten, die nur den Staat erhalten können. Aus der Verachtung aber, welche er für die ihn umgebende Mitwelt und ihr elendes Treiben empfinden mußte, ging jene Komödie hervor, welche, was Komposition, Charakter und Sprache betrifft, weder in jener noch in der folgenden Periode übertroffen worden ist; sie führte den Titel „Der Zaubertrank“ (La mandragola). Der Schwerpunkt des Stückes liegt in der Charakterzeichnung; es waren nicht bloß Spiele der Phantasie, welche in trüben Stunden die Gemüter aufheitern sollten, sondern Einblicke in das wirkliche Leben, Strafpredigten, die, wenn sie nicht einem entarteten Geschlechte gehalten worden wären, einen erschütternden Eindruck hätten hervorbringen müssen. Ein sicher treffender Witz, eine vernichtende Satire, eine genaue Kenntnis des Lebens, eine scharfe Charakterzeichnung finden sich in dieser Komödie zusammen, deren Bedeutung weit über alle Lustspiele des Jahrhunderts hinausreicht. Namentlich die plastische Zeichnung, in welcher er die Diener der Kirche vorführt, läßt die Meisterschaft Machiavellis erkennen. Der Frater Timoteo im „Zaubertrank“ ist der charakteristische Vertreter jener Sittenlosigkeit und Verderbtheit innerhalb der römischen Geistlichkeit, die selbst Päpste und andere Würdenträger der Kirche genau kannten, die sie aber nicht zu bekämpfen vermochten, weil sie entweder selbst in diese Laster verstrickt waren, oder weil sie nicht die sittliche Kraft besaßen, ihnen entgegenzuwirken. Die Unterredung des Paters mit Lucrezia im dritten Aufzug ist ein unerreichtes Meisterstück psychologischer Charakteristik. Die Scheingründe, mit welchen er die arme Frau zu überreden sucht, sind von echt jesuitischer Schlauheit. Ihr erscheint das, wozu er sie überreden will, als die „entsetzlichste Sache“; der Beichtvater aber sucht ihr Gewissen durch folgende Argumente zu beruhigen: „Es giebt viele Dinge, die von Form schrecklich, unerträglich, ja entsetzlich erscheinen, und die, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: die Furcht ist größer als das Übel. Und dies ist eines von jenen Dingen. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Übel ist, man nur das Gute aus Furcht vor dem Übel unterlassen darf.“ Ja, er schwört ihr, daß die Sünde nicht größer sei, „als wenn sie am Freitag Fleisch essen würde, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen lasse.“

Auch lockt die Luft mit ihren leichten Schwingen
Aus Laub und Wellen manchen Ton hervor.
Sie murmelt leiser, wann die Vögel singen;
Doch schweigen sie, dann rauscht der Lüfte Chor.
Sei's Zufall oder Kunst: bald folgt den Liedern
Der luft'ge Klang, scheint bald sie zu erwidern.
Ein Vogel zeigt sich hier, ihn schmückt vor allen
Des Schnabels Purpur, des Gefieders Pracht:
Und alle Töne, die der Kehl' entwallen,
Sind wie von Menschenzung' hervorgebracht.
Jetzt läßt er wiederum Gesang erschallen,
Des seltne Kunst ihn schier zum Wunder macht.
Die andern schweigen all', um ihm zu lauschen,
Und selbst die Winde hören auf zu rauschen.
„O siehe," sang er, „wie die holde Rose
Jungfräulich zart aus ihrer Knospe bricht:
Erst halb enthüllt und halb versteckt im Moose,
Und schöner nur, je scheuer vor dem Licht!
Jetzt öffnet sie die Brust, die hüllenlose,
Dem West — und welkt, und scheinet jene nicht,
Nicht jene mehr, vorhin mit Liebestönen
Ersehnt von tausend Buhlen, tausend Schönen.
So schwindet, ach! mit eines Tages Schwinden
Des Erdenlebens Blüt' und holdes Grün:
Und ob wir auch den Frühling wieder finden,
Nie wird uns jenes Grünen mehr noch blühn.
Pflückt denn die Ros', und laßt uns Kränze winden
Am heitern Morgen, vor des Mittags Glühn.
Pflückt Amors Ros'; jetzt liebt, da Gegenliebe
Noch lohnen mag des Herzens süßem Triebe!"
Der Vogel schweigt; und mit einstimm'gen Tönen,
Beifällig, schallt der andern Vollgesang.
Die Tauben küssen sich mit heißerm Stöhnen,
Und jedes Tier fühlt neuer Liebe Drang.
Der keusche Lorbeer, selbst die Eiche fröhnen,
Das ganze Laubgeschlecht, dem süßen Zwang.
Es scheint, daß Erd' und Meer, von Lust durchdrungen,
Der Liebe weihn entzückte Huldigungen.

Die Ritter ziehen aber trotz aller dieser Verlockungen süßer Lust weiter, bis sie endlich den Gesuchten im vollen Glück seiner Liebeslust treffen. Kaum hat er das „stolze Prunken der Waffen" gesehen, so erwacht sein ritterlicher Sinn und nun zeigt ihm Ubaldo noch im Demantschild sein eigenes Bild, das ihn von hinnen treibt.

Tassos Gedicht bedeutet die Vollendung des romantischen Epos in Italien; alles, was von klassischer Idealität, was von religiöser Begeisterung in seiner Zeit vorhanden war, hat er in seinem Epos zusammengefaßt. Er war eine wesentlich lyrische Natur, und so mußten ihm alle Elemente, die den Kern eines Epos bilden, die Klarheit der Umrisse, die Treue in der Schilderung der Charaktere, die behaglich sich fortentwickelnde Handlung fern liegen; aber an poetischer Empfindung, an religiösem Schwung, an Würde der Gesinnung, an idealer Größe der Empfindung für die beiden Grundelemente der Romantik:



GIERVSALEMME
LIBERATA,
Poema Heroico del Signor Torquato
TASSO.
Al Sereniſsimo Signore; il Signor Donno
ALFONSO II. D'ESTE
DVCA DI FERRARA, &c.
Tratta dal vero Originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre Editioni, con l'Allegoria dello ſteſſo Autore
Et con gli Argomenti à ciaſcun Canto del S. Horatio.
ARIOSTI.
Con Priuilegio di Sua Santità: delle Maeſtà Chriſtianiſſima: Et Catolica: della Sereniſsima Signoria di Venetia: Del Sereniſsimo Sig. DVCA di Ferrara: & d'altri Principi.

In Ferrara 1581.

Fakſimile des Titels der erſten Ausgabe von Taſſo: Das befreite Jeruſalem.
(Wenig verkleinert.)

Religion und Liebe, und endlich im ungezwungenen Fluß poetischer Rede ist er von keinem italienischen Dichter vor oder nach ihm erreicht worden.

Nachdem wir die Ausbildung des italienischen Epos bis zu seinem Abschluß durch Tasso verfolgt haben, kehren wir wieder in die Zeit der Hochrenaissance zurück, um die Entwickelung der italienischen Tragödie innerhalb dieses Zeitraumes kennen zu lernen. Wir sehen aber hier dieselbe Erscheinung wie bei der italienischen Lyrik, nämlich das Anschmiegen an fremde Formen und das stetige Beharren in diesen Formen, nachdem sie einmal mit nationalem Geiste erfüllt worden. Es ist dies ein Verhängnis, das auf der ganzen italienischen Litteratur lastet: der Druck einer mehr als tausendjährigen Fremdherrschaft mußte auch hier wie überall seine schädliche Einwirkung ausüben; er hatte zur Folge, daß das italienische Volk, wie es seinen eigenen Willen fremden Eroberern opfern mußte, so auch seine eigene Individualität beständig einer fremden anzupassen suchte. Ein Geschichtsschreiber der italischen Poesie hat bereits die Bemerkung gemacht, daß in Italien Tragödie und Epos sich genau so wie bei den alten Römern gleichzeitig entwickelt haben; wie beide nur ein Kunstepos hatten, so könnte man auch sagen, sie hatten eine Kunsttragödie, während bei Völkern mit normalem Entwickelungsgang die Tragödie sich nur aus dem Epos entwickeln konnte. Es kam dazu, daß die Italiener nicht die Kraft besaßen, die fremden Einflüsse abzuwehren, die von jeher sich in ihrer Litteratur wie in ihrem Volksleben geltend gemacht. Die Tradition, welche anderen Völkern zum Segen gereichte, ward ihnen ein Fluch: sie hatten feste Regeln für die Kunst, ehe sie eine solche überhaupt besaßen, und diesen Regeln unterwarfen sie sich, ohne sie im Geiste der Zeit und nach den Gesetzen ihres eigenen Lebens umzuwandeln. Innerhalb solcher eng gezogenen Schranken konnte die dramatische Kunst keinen gedeihlichen Aufschwung nehmen; die Fesseln, welche ihr die Gelehrsamkeit der Renaissance anlegte, hat sie im Grunde niemals abzustreifen vermocht. Diesen Humanisten, welchen die griechische und römische Tragödie Muster und Vorbild geblieben, war das Drama nicht sowohl ein Gegenstand der Kunst als vielmehr ein Erzeugnis der Wissenschaft und der Begeisterung für die Antike. So waren die Wirkungen der Renaissance auf dem Gebiete der Tragödie in Italien geradezu verhängnisvoll, während das Lustspiel, welches ja doch vorzugsweise es mit der Darstellung der Zeitverhältnisse zu thun hatte, sich eher in selbständigem Geiste entwickeln durfte. Wir haben bereits von den lateinischen Tragödien der Humanisten, von den Anfängern des romantischen Dramas, von den religiösen Mysterien, von den Volksschauspielen beim Karneval, von den Repräsentationen an den prachtliebenden italischen Höfen gesprochen; aus all diesen Elementen ist die Stegreifkomödie des italienischen Volkes (Commedia dell' arte), im Gegensatz zu der höhern Tragödie (Commedia erudita), entstanden.

Die Anfänge der Tragödie reichen nicht weiter als bis in das 15. Jahrhundert. Als die erste den Mustern der Alten nachgebildete Tragödie in italienischer Sprache gilt die „Sofonisba“ von Giovanni Giorgio Trissino, den wir bereits als epischen Dichter kennen gelernt haben. Aber wie er dort selbst bekennt,

den „göttlichen Homer“ nachgeahmt und die Regeln des Aristoteles genau befolgt zu haben, so setzte er auch das Wesen der dramatischen Poesie unbedingt in die Nachahmung des antiken Dramas. Nur in der Wahl seines Stoffes war er glücklicher im Drama als im Epos: er entnahm seinen Stoff den römischen Geschichten des Livius, und änderte nur wenig an demselben, aber gerade diese Änderungen zeigen, daß der Dichter entschieden ein größeres Talent für die Behandlung des Dramas als für die des Epos gehabt hat. Einzelne Szenen, wie die vom Tode Sofonisbes, sind von tragischer Wärme und erhabener Natürlichkeit; sie offenbaren ein Talent für die Charakterzeichnung, welches sicher noch schönere Früchte gezeitigt haben würde, wenn es sich nicht in der blinden Nachahmung antiker Muster gefallen hätte; die Sprache hat einen edlen Schwung. Die Form der reimlosen Verse, welche Trissino zuerst eingeführt, eigneten sich auch die folgenden Dichter an, und die Anregungen, welche Trissino durch sein Schauspiel gegeben, wirkten bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts fort. Etwa zur selben Zeit wie Trissino dichtete auch Giovanni Ruccellai seine beiden Tragödien „Orest“ und „Rosamunde“, die erstere eine Nachahmung der Euripideischen „Iphigenia“, die andere die Bearbeitung eines romantischen Stoffes. Die Art und Weise, wie er die Fabel, die er aus den langobardischen Geschichten des Paulus Diakonus entnommen, für seine Zwecke umarbeitete, ist auch für die Dichter der Folgezeit maßgebend geblieben; sie besteht in der eigentümlichen Vorliebe für das Gräßliche und Schauerliche. Wenn Rosamunde bei der erzwungenen Vermählung aus dem Schädel ihres Vaters den Hochzeitstrunk thun muß, so ist das charakteristisch für die Commedia erudita der Italiener geblieben, die keinen Wert auf die Charakterzeichnung, einen nur geringen auf die Entwickelung der Handlung, einen sehr großen dagegen auf die Anhäufung romantischer Empfindungen, dunkler Ahnungen, entsetzlicher Träume, schrecklicher Ereignisse und schauerlicher Motive legte, die sie mit dem ihr eigentümlichen Talent für malerische Schilderung, glänzende Erzählung und mit dem Vollklang lyrischer Empfindung auszuschmücken pflegte. Jeder Nachfolger suchte seinen Vorgänger in der Erfindung entsetzlicher Motive und in der Darstellung von Greuelszenen zu überbieten; die Antike erschien in romantischem Gewande, aber nur in der äußern Form war sie Vorbild; als Muster galt Seneca, dessen Vorliebe für das Schreckliche und Abenteuerliche den italienischen Dichtern jener Zeit mehr zusagen mochte als das edle Maß der griechischen Dichter, welche das Schreckliche zum Erhabenen zu mildern verstanden haben. Trissino und Ruccellai haben daher die Bahn geebnet, welche die italienische Tragödie in dieser Periode einzuschlagen suchte; ein Fortschritt zeigte sich höchstens darin, daß die Nachfolger die grausigen Wirkungen, welche die Vorgänger erreicht hatten, womöglich noch zu überbieten suchten; nur in der Wahl der Stoffe, welche sie zum Teil aus altitalienischen Novellen entnahmen, machte sich eine veränderte Auffassung geltend, wie etwa bei Giambattista Giraldi (1504—1573), dessen „Hundert Fabeln“ (Ecatommiti) ihm eine größere Berühmtheit verschafften als seine acht Tragödien, deren Stoffe er wiederum seinen Fabeln entnommen hat. Er wollte nach seinem eigenen Geständnis nicht allein durch Schrecken und Grausen wirken, sondern auch rühren und ergreifen, und seine Tragödie „Orbecche“

übte in der That einen überwältigenden Eindruck auf die Zuhörer; aber er häuft doch auch Greuel auf Greuel, ja er scheint der Meinung,

„daß grauses Morden und verspritztes Blut
Anzeichen sind von königlichen Seelen.“

Das Schreckliche in dieser Tragödie hat aber keine läuternde Wirkung, weil es nicht aus einer sittlichen Grundstimmung hervorgeht. Die Verderbtheit der Sitten in den höheren Kreisen, für welche diese gelehrten Tragödien geschrieben wurden, mag wohl von manchem dieser Dichter tief empfunden worden sein, aber sie hatten nicht die Macht noch die Kraft, um sich dem allgemeinen Zug der Zeit entgegenzustellen. Das Publikum, welches die Häufung solcher Greuelszenen verlangte, setzte sich ja aus den Besten der Nation zusammen: Päpste und Fürsten und die ganze vornehme Gesellschaft der italienischen Höfe bildeten das Auditorium, vor welchem diese Tragödien der Schande, des Lasters, des Betrugs, des Mordes und der schrankenlosen Sittenlosigkeit mit ungeheurem Beifall aufgeführt wurden. Selbst ein Dichter wie Tasso konnte sich diesem Zuge der Zeit nicht widersetzen; in seinem Trauerspiele „Torrismondo“ stellt er einen Stoff dar, in welchem die Leidenschaften und tragischen Verwickelungen in wahrhaft phantastisch grausiger Beleuchtung erscheinen.

Es war ein Glück, daß das Volk selbst im Grunde genommen diesen Ausschreitungen seiner Dichter fern geblieben ist; obwohl die Commedia erudita von der vornehmen Gesellschaft begünstigt wurde, erhielt sich doch das Stegreifspiel, das sich der Maske der stehenden Charaktere und ihrer Kostüme bediente: die Commedia dell' arte, dauernd in der Gunst des Volkes. Diese nationale und volksmäßige Komödie entfaltet sich frei von den gelehrten Einflüssen der Renaissance; sie war die einzige dramatische Gattung, welche echten nationalen Geist atmete. Ihre berühmtesten Masken und Charaktere waren der Arlecchino, der Brighella, der Dottore, Pantalone, außerdem der Pulcinella, Tartaglia, Coviello, Scaramuccia, Spavento und die Colombina. Einzelne dieser Masken sind nördlichen, andere süditalischen Ursprungs; ihre Zahl wurde später noch ansehnlich vermehrt. Der Arlecchino stammte aus Bergamo, und er tritt unter den verschiedensten Gestaltungen auf; er ist der eigentliche Hanswurst der italienischen Volkskomödie, eine Nachahmung des verschmitzten römischen Haussklaven, der Diener des Pantalone, des geizigen, leichtgläubigen, ärgerlichen, verliebten und meist von seinem Sklaven wie von seinen eigenen Kindern überlisteten Alten. Mit besonderer Vorliebe wird der Dottore aus Bologna, meistens ein Rechtsgelehrter, seltener ein Arzt, verspottet. Eine bedeutende Rolle spielt der Pulcinella, der Egoist, der seine Freude vornehmlich in der Schädigung anderer findet, der aber außerdem Wein, Weib und Gesang liebt. Er ist derselbe Charakter, der in Frankreich als Polichinelle, in Deutschland als Hanswurst erschien. Auch der Bramarbas des römischen Lustspiels kehrt in der italienischen Volkskomödie als Capitano Spavento wieder, während die schmeichlerische Sklavin des Plautus das Vorbild der italienischen Colombina, der vertrauten, vorlauten Kammerzofe geworden ist. Außerdem erscheinen noch der naive, treuherzige Diener Pedrolino, den die Colombina dem Arlecchino gegenüber begünstigt, der Bisceglieſe, der vertrauensselige und knickrige Klein-

städter, sodann der Brighella, der verschlagene Schurke, der, um seine Zwecke zu erreichen, vor nichts zurückscheut, der berühmte Aufschneider Scaramuccia, der schwatzhafte Diener Pasquariello, die komische Figur der Posse: der Tartaglia, ein dicker, fetter, schwatzhafter, stotternder oder stammelnder Neapolitaner, der bald als Notar, bald als Richter oder Apotheker auftritt, und sich durch seinen Mangel an Mut auszeichnet. Das waren die Haupttypen der italienischen Commedia dell' arte, und aus diesen Masken kann man nicht nur die Charaktere, sondern auch ungefähr den Inhalt jener Komik erkennen: die Dichter gaben nur das Gerippe der Komödie, welches der Schauspieler erst eigentlich auszufüllen hatte; so vereinigte sich die dichterische und schauspielerische Leistung sehr oft in einer Person. Die Italiener hatten in ihrem angeborenen Witz, in ihrer lebhaften Phantasie, in ihrem charakteristischen Empfindungsausdruck eine besondere Begabung für dergleichen Darstellungen. Das Stegreifspiel erhielt sich bis in Mitte des vorigen Jahrhunderts in gleicher Beliebtheit bei dem italienischen Volke, und die gelehrte Komödie konnte zur Zeit der Renaissance dieser volksmäßigen Komik in der Gunst des Publikums keinen Eintrag thun. Ja, sie war nicht einmal darauf berechnet; ihr Ziel war die Gunst der Höfe und der Beifall der vornehmen Gesellschaft.

Die Entwickelung der italienischen Komödie nahm allerdings einen günstigern Verlauf als die Tragödie. Man hatte die Stücke von Plautus und Terenz aufgeführt und an ihren Verwickelungen und Intriguen lebhaftes Wohlgefallen gefunden. Es lag nahe, daß der heitere Sinn der Italiener diese Kunst weiter auszubilden und auch Vorfälle aus dem Leben der eigenen Zeit in das Gewand der Komödie zu kleiden versuchte; vielleicht mag auch der Einfluß der Commedia dell' arte mitgewirkt haben, um der höhern Komödie den Weg zu bahnen, welche zunächst von gelehrten Akademien in Siena, Florenz, Vicenza, Rom, Mantua, Ferrara und Venedig aufgeführt wurden. Jede Akademie hatte ihr eigenes Theater und ihre berühmten Schauspieler. Der Wetteifer unter den einzelnen Akademien kam der dramatischen Produktion natürlich zu gute; die edelsten Geister, die bedeutendsten Dichter suchten in dieser nationalen Kunstform auf ihr Volk einzuwirken. So gewähren die italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts uns einen tiefen Einblick in das allgemeine wie in das Familienleben der Italiener, ja für den Kulturhistoriker sind sie sogar eine unentbehrliche Quelle der Belehrung. Es ist noch unentschieden, wer die erste italienische Komödie geschaffen, ob Ariost oder Bibbiena. Von den Komödien Ariosts haben wir bereits gesprochen; sie sind dem Plautus nachgeahmt; aber indem sie sich dem Leben der Zeit anpassen, giebt sich in ihnen bereits ein feiner Sinn für die Entwickelung der Charaktere, für die Satire kund. Sein „Negromante“ bewegt sich ganz im Leben seiner Zeit; er verspottet die Schwarzkünstler, welche damals eine große Rolle spielten und den abergläubischen Sinn des Volkes auf jede mögliche Weise auszunutzen strebten.

Die Lebensphilosophie des Zauberers geht aus der Belehrung hervor, die er einem gewissen Cintio zu teil werden läßt: „Seid nicht so ängstlich, anderen einen Schaden anzuthun, wenn's nur euch zum Nutzen gereicht. Wir leben in einer Zeit, wo die sehr selten sind, die es nicht thun, wenn sie nur

immer könnten; und je vornehmer die Menschen sind, desto mehr thun sie es. Man kann aber nicht sagen, daß der einen falschen Weg geht, welcher der Mehrzahl der Menschen folgt." In dieser Moral lag aber die Weltanschauung jener Zeit der niedergehenden Renaissance. Nicht in der allgemeinen Sittenlosigkeit, in der Verderbtheit und im Verfall des geistigen Lebens lag das Traurige, sondern vielmehr in der Thatsache, daß selbst die Besten diese Schäden erkannten, und, anstatt sie zu beklagen, sie zu entschuldigen, ja womöglich sogar zu rechtfertigen suchten. Der Grundzug der italienischen Komödie ist der einer entsetzlichen Sittenlosigkeit; die Italiener sind ja ganz die Erben der Römer aus der spätern Kaiserzeit; die Sinnlichkeit, welche in ihrem Charakter lag, trat in ihrer Komödie in unverhüllter Weise hervor; die Befriedigung derselben ist der Mittelpunkt, um welchen sich das ganze italienische Lustspiel dreht. Die schlimmsten Komödien nach dieser Richtung hin sind merkwürdigerweise von Geistlichen, ja sogar von Kardinälen verfaßt, sind Damen gewidmet und vor den edelsten Frauen der Nation mit einem außerordentlichen Beifall aufgeführt worden. Neben dieser Sinnlichkeit herrscht in den Komödien eine Gemeinheit der Gesinnung, die nur aus einem cynischen Egoismus und einer zügellosen Genußsucht hervorgegangen sein kann; jung und alt, niedere und hohe Stände sind von einer Geldgier befallen, welche in allen Komödien eine große Rolle spielt. Es ist begreiflich, daß die Komödie aus diesen Fehlern und Verirrungen den besten Stoff für ihre Sittenschilderungen und Satiren gezogen hat; die Erkenntnis, daß diese Sittenverderbnis durch die Schuld der Kirche entstanden sei, welche das Volk in strenger Zucht und Bevormundung gehalten hatte, mußte in einer Zeit geistigen Fortschritts zu beißendem Spott gegen die Einrichtungen der Kirche wie gegen die religiösen Ideen überhaupt führen. Die Schmach der politischen Lage, das Gefühl der Unterdrückung, der brennende Schmerz über den Verfall des italienischen Lebens boten der Satire nicht geringern Antrieb, dem Volke einen Spiegel seiner Thorheiten und Bedrängnisse vorzuhalten. So geben die italienischen Komödien des 16. Jahrhunderts einen vortrefflichen Maßstab zur Beurteilung der geistigen Kräfte ab, welche in jenem Zeitalter wirksam waren. Die Komödie „Calandria" von Bernardo Dovizi (1470—1520) wird, wie bereits erwähnt, neben den Werken von Ariost als das erste italienische Lustspiel angesehen. Dovizi, oder — wie er sich in seiner Heimat nannte — Bibbiena, war ein Günstling Leos X.; seine Komödie wurde nicht nur in Rom vor dem Papste und dem ganzen Kardinalskollegium, sondern auch in Urbino und in Mantua in Gegenwart des Hofes und der edelsten Frauen aufgeführt. Es ist eine Nachahmung der „Menächmen" des Plautus, nur daß hier die Zwillinge verschiedenen Geschlechts sind, Bruder und Schwester, Lidio und Santilla, die sich sehr ähnlich sehen und an demselben Orte leben, ohne voneinander zu wissen; dadurch werden sie in die seltsamsten Abenteuer verwickelt. Das Stück ist reich an ergötzlichen Verwechselungen; es schildert die Zeit in vortrefflicher Weise; die Weltanschauung, welcher selbst ein Ariost sich nicht ganz entziehen konnte, feiert in dieser Komödie wahrhafte Triumphe: die Ansicht „von dem Rechte der Schlauheit über die guten Sitten und Gesetze, die Ansicht von der Ehe als einem bloß äußerlichen

Zusammenleben, nicht aber einer innerlichen Verbindung, die Ansicht, daß in dem Genusse die wahre Lebensphilosophie, der wahre Lebensgehalt liege.“ Eine stumpfe Gleichgültigkeit gegen Sitte und Scham herrscht in diesem ersten italienischen Lustspiel; die Freude am Sinnlich-Schönen, welche in der Malerei damals so reine und herrliche Schöpfungen hervorbrachte, führte in der Litteratur gerade zu einer entgegengesetzten Richtung: zur schamlosen Zote, zum gemeinen Witz, die in der unzüchtigen Sittenkomödie einen willkommenen Tummelplatz öffentlicher Darstellung fanden.

Erst von Ariost und noch mehr von einem seiner berühmten Zeitgenossen wurde ein höherer Wert auf die Charakterzeichnung und auf die künstlerische Vertiefung des Lustspiels gelegt. Der Name dieses Zeitgenossen Ariosts war Niccolo Machiavelli (1469—1527). Machiavellis eigentliche Bedeutung liegt in seinen politischen Schöpfungen, die seinen Namen unsterblich gemacht haben; es sind dies seine „Gespräche über die ersten zehn Bücher des Livius“ (Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio), ferner seine „Florentinischen Geschichten“ (Istorie Fiorentine) und endlich sein berühmtestes Werk „Vom Fürsten“ (Il principe). Durch diese Schriften hat sich Machiavelli als ein Historiker und politischer Schriftsteller ersten Ranges ausgezeichnet, ja er erscheint als solcher geradezu als der Schöpfer der Staatswissenschaft. In seinen „Discorsi“ lehnt er sich nur äußerlich an Livius an; er will vielmehr an der römischen Geschichte seine eigene politische Anschauung darthun; so beschäftigt er sich im ersten Buche mit der Leitung des Staates im Innern, im zweiten mit den äußern Erfolgen, und das dritte enthält allgemeine Betrachtungen über das Staatsleben. Er gelangt schließlich zu der Überzeugung, daß das Ideal eines Staates die römische Republik sei. Der Staat ist ihm, dem gelehrigen Schüler des Aristoteles, das Höchste, denn ohne ihn giebt es kein geordnetes menschliches Dasein, keine Kultur; selbst die Religion muß dem Staatswohl untergeordnet werden; sie erscheint ihm als ein rein politisches Mittel, durch welches man höchstens die Ungebildeten zu leiten vermag. Als solches sei sie allerdings unentbehrlich; ein echter Humanist, fragt er gar nicht nach der Wahrheit der Religion, sondern nur nach ihrem Nutzen, ja er billigt selbst den Aberglauben, wofern er dem Staatswohl förderlich ist. Das Interesse des Staates kennt auch keine Moral; Politik und Moral sind ihm ganz getrennte Gebiete und die



Machiavelli.
Terracottabüste im königl. Museum zu Berlin.

Betrachtung des Verhältnisses beider hat jenen Begriff des Machiavellismus an den Namen dieses Schriftstellers geknüpft, der später die Flagge für manche schimpfliche Gedankenfracht wurde, die weitab lag von den Ideen Machiavellis. Er negiert nicht das Wesen der Moral an sich, sondern er meint, daß sie im Staate verkörpert sein müsse.

Aus den „Discorsi“ entwickelten sich die Ideen, welche Machiavelli in seinem berühmten „Fürstenbuch“ darlegte. Der Einblick in die Geschichte lehrte ihn das Verständnis seiner Zeit; er hatte eine scharfe Beobachtungsgabe, einen praktischen Sinn für das wirkliche Leben; er wußte die Erfahrungen zu verwerten, die er in seiner eigenen politischen Laufbahn zu machen Gelegenheit hatte. Er besaß ein feines Verständnis für das politische Leben der alten Zeit. So ist er ein Meister in der Staatskunst geworden; die eiserne Konsequenz des Charakters ist die erste Forderung, welche er mit um so größerer Entschiedenheit stellt, je weniger er diese Konsequenz in seinem eigenen Vaterland verwirklicht sieht; wie er überzeugt ist, daß die Republik die beste Staatsform sei, so wünscht er doch, daß an ihrer Spitze Männer stehen, welche eine entschiedene Gewalt auszuüben vermögen; seine Helden sind Romulus, Moses, Kyros, Theseus. Die verschiedenartige Beurteilung, welche sein Fürstenbuch erfahren, indem die einen darin eine vollständige Preisgebung aller höhern sittlichen Prinzipien erblicken, während die anderen das Ideal politischer Philosophie und die dritten sogar eine Satire auf die Fürstenhöfe seiner Zeit in ihm zu wittern vermeinten, entsprang daraus, daß man seinen eigentlichen Zweck über dem Werke selbst vergessen hat. Machiavellis „Fürstenbuch“ war eine Gelegenheitsschrift, entstanden zu einer Zeit, da man einen neuen italischen Kleinstaat für Giuliano von Medici in Parma oder Modena gründen wollte; für diesen Zweck schrieb Machiavelli seinen „Fürstenspiegel“. Sein oberster Grundsatz ist, daß ein Fürst nur durch seine eigene Tüchtigkeit (virtú) zur Herrschaft gelangen könne, gleichviel, welchen Weg er dabei einschlägt. Not kennt kein Gebot — das ist seine Überzeugung, und um eine starke Herrschaft herzustellen, darf man in der Wahl der Mittel nicht wählerisch sein. Ein Fürst muß milde und grausam, Fuchs und Löwe zugleich sein können; er braucht nicht alle Tugenden zu haben, „aber wohl ist es nötig, daß er scheine sie zu haben“, ja Machiavelli wagt es sogar zu behaupten, daß, wenn er sie habe und immer beobachte, sie für das Staatswohl oft schädlich sein können. Machiavelli liebte die Freiheit und sein Vaterland über alles; sein Buch sollte nicht lehren, wie Tyrannen ihre Herrschaft befestigen sollen, sondern es war für sein krankes Vaterland berechnet, und dessen Fürsten sollte es zu Strenge und Härte, zu Thaten von Kraft und Mut aufrichten. Sein Ziel ist in einer Zeit, wo der öffentliche Sinn erschlafft und Italien in politische Ohnmacht verfallen war, die Größe und Einheit des Staates. Diese lag ihm einzig am Herzen, und in dem berühmten Schlußkapitel des „Principe“ erscheint sein Patriotismus in glänzendstem Lichte. Kein Wunder, daß man ihn deshalb sogar Dante an die Seite gestellt hat. Mit Dante hat Machiavelli in seinen politischen Werken überhaupt manche Ähnlichkeit: beide kämpfen für ihren Staat, beide haben in ihrem eigenen Leben die Erfahrungen gesammelt, die sie in ihren Schriften verwerten; aber Dante ist ein Dichter und Machiavelli

ein Historiker; während jener im Fluge der Phantasie sich auf eine Höhe emporschwingt, von der aus nicht der einzelne Staat, sondern das ganze menschliche Leben in seiner vollen Größe sich vor ihm ausbreitet, bleibt Machiavelli auf dem festen Boden der Wirklichkeit; jener ist ein idealer Schwärmer, dieser ein praktischer Idealist; was beiden gemeinsam ist, das ist die Erinnernng an die einstige Größe, die Trauer um die Gegenwart und die brennende Sehnsucht, ihr Vaterland zu erlösen, zu befreien und zu seiner frühern Größe wieder zurückzuführen. Diese Sehnsucht mußte zu einer Zeit, wie die Machiavellis war, für einen aufrichtigen Patrioten die Quelle tiefen Schmerzes werden; wohin er blickte, sah er nichts als Verfall, als Undank und Teilnahmslosigkeit; wie kein anderer empfand er den Schimpf der Unterjochung. So ist es begreiflich, daß er in demjenigen Fürsten den einzigen fand, der sein Vaterland erlösen könnte, der Fuchs und Löwe zugleich sei und dem alle Mittel als ehrenvoll gelten, die nur den Staat erhalten können. Aus der Verachtung aber, welche er für die ihn umgebende Mitwelt und ihr elendes Treiben empfinden mußte, ging jene Komödie hervor, welche, was Komposition, Charakter und Sprache betrifft, weder in jener noch in der folgenden Periode übertroffen worden ist; sie führte den Titel „Der Zaubertrank" (La mandragola). Der Schwerpunkt des Stückes liegt in der Charakterzeichnung; es waren nicht bloß Spiele der Phantasie, welche in trüben Stunden die Gemüter aufheitern sollten, sondern Einblicke in das wirkliche Leben, Strafpredigten, die, wenn sie nicht einem entarteten Geschlechte gehalten worden wären, einen erschütternden Eindruck hätten hervorbringen müssen. Ein sicher treffender Witz, eine vernichtende Satire, eine genaue Kenntnis des Lebens, eine scharfe Charakterzeichnung finden sich in dieser Komödie zusammen, deren Bedeutung weit über alle Lustspiele des Jahrhunderts hinausreicht. Namentlich die plastische Zeichnung, in welcher er die Diener der Kirche vorführt, läßt die Meisterschaft Machiavellis erkennen. Der Frater Timoteo im „Zaubertrank" ist der charakteristische Vertreter jener Sittenlosigkeit und Verderbtheit innerhalb der römischen Geistlichkeit, die selbst Päpste und andere Würdenträger der Kirche genau kannten, die sie aber nicht zu bekämpfen vermochten, weil sie entweder selbst in diese Laster verstrickt waren, oder weil sie nicht die sittliche Kraft besaßen, ihnen entgegenzuwirken. Die Unterredung des Paters mit Lucrezia im dritten Aufzug ist ein unerreichtes Meisterstück psychologischer Charakteristik. Die Scheingründe, mit welchen er die arme Frau zu überreden sucht, sind von echt jesuitischer Schlauheit. Ihr erscheint das, wozu er sie überreden will, als die „entsetzlichste Sache"; der Beichtvater aber sucht ihr Gewissen durch folgende Argumente zu beruhigen: „Es giebt viele Dinge, die von Form schrecklich, unerträglich, ja entsetzlich erscheinen, und die, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: die Furcht ist größer als das Übel. Und dies ist eines von jenen Dingen. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Übel ist, man nur das Gute aus Furcht vor dem Übel unterlassen darf." Ja, er schwört ihr, daß die Sünde nicht größer sei, „als wenn sie am Freitag Fleisch essen würde, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen lasse."

Man erstaunt, wenn man in den Berichten der Zeitgenossen liest, daß der Papst und seine Kardinäle in Rom selbst sich an diesen Schilderungen und Szenen höchlich ergötzt, daß edle Frauen ihnen Beifall gezollt haben. Ja, das Erstaunen wächst, wenn man in den folgenden Komödien Machiavellis liest, was die Frauen jener Zeit hörten, „ohne daß sie zu erröten brauchten", wie der Dichter im Prolog zu seiner „Clizia" ausdrücklich versichert.

Die Weiber und die Mönche verspottet Machiavelli in seinen Komödien mit Vorliebe. Ihm folgen auf dieser Bahn alle anderen Lustspieldichter. Die sittliche und religiöse Verkommenheit waren in der That die Grundübel jener Zeit, in welcher die Kirche sich von neuem anschickte, die Herrschaft über die Geister, welche ihr der Humanismus und die Reformation schon entwunden hatten, mit allen Mitteln wiederzugewinnen, während die politische Übermacht der Fremden den Druck, welcher auf dem italienischen Volke lastete, noch verstärkte. In einer solchen Zeit mußten selbst erlauchte Geister wie Machiavelli auf Irrwege geraten. Das Unglück Italiens hat den Mann, der als Historiker durch seine kunstvolle Erzählungsweise, als Staatsmann durch seinen diplomatischen Scharfblick, als Dichter durch seine Kraft der Charakteristik, als Schriftsteller durch seine klassische Prosa ein leuchtendes Vorbild geworden, auf den Gedanken kommen lassen, daß alle Mittel erlaubt seien, die zu dem einen großen Ziele führen könnten, das ihm während seines ganzen Lebens unablässig vorschwebte: zu der Befreiung seines unglücklichen Vaterlandes. Man versteht Machiavelli nur, wenn man ihn von diesem Gesichtspunkte aus erfaßt. Und so haben spätere Fürsten und Staatsmänner von gleich durchdringendem Verstand auch die Lehren aufgefaßt und durchgeführt, die er in seinem Fürstenbuch ihnen enthüllt, ohne zugleich auch die Ratschläge zu befolgen, die er angesichts der traurigen Lage seines Vaterlandes den Fürsten seiner Zeit geben mußte.

Aber selbst die Komödien Machiavellis geben kein so getreues Bild des Zeitalters als die Briefe und Lustspiele des Mannes, dessen Erscheinung als der charakteristische Typus jener Zeit des Verfalls der Renaissance gelten kann; es ist dies Pietro Aretino (1492—1557). Seine Zeit hat den Aretiner als einen großen Mann gefeiert; dafür hat die Nachwelt ihn desto härter beurteilt. Sein Name galt lange Zeit als der Inbegriff aller Verworfenheit und Niederträchtigkeit, und erst die neueste Kritik hat die Legende, welche sich um sein Leben gewoben zerstört, und dem Aretiner sein Recht widerfahren lassen. Allerdings konnten auch sie ihn nicht von dem Vorwurf reinwaschen, daß er wohl der erste neuere Schriftsteller gewesen, der seine Feder für Geld verkauft hat; die cynische Offenheit, mit der Aretino in seinen Briefen und Gedichten darüber spricht, ist wohl seine häßlichste Charaktereigenschaft; er kennt überhaupt keine Tugenden, nur Genüsse; alle Wissenschaft erscheint ihm als Pedanterie, die Kunst läßt er nur gelten, soweit sie ein Schmuck des Lebens ist, die Poesie erscheint ihm nur dazu da, um durch sie bestimmte Ziele erreichen zu können. Schnöde Gewissenlosigkeit, ein brutaler Egoismus, eine Bosheit ohnegleichen machen ihn bekannt und gefürchtet; Fürsten buhlen um seine Gunst, die Großen der Welt machen

ihm kostbare Geschenke, um sich gegen seine Angriffe zu schützen. Dreißig Jahre lang hält er, man kann es wohl behaupten, die ganze Gesellschaft in Schach, selbst die Dichter und Litteraten fürchten ihn, und so ist es kein Wunder, wenn er sich selbst den „göttlichen Pietro“ nennt.

Aber es gehören nicht bloß jene obengenannten Fehler dazu, um zu einer solchen Bedeutung zu führen, sondern auch die Vorzüge, deren sich Pietro Aretino zu erfreuen hatte. Er ist geistreich, scharf und witzig; mit ungemeiner Leichtigkeit behandelte er alle Stoffe, die ihm zeitgemäß schienen; keiner der gelehrten Lustspieldichter hat eine solche Originalität, eine so ungebundene Lustigkeit wie er, keiner hat die Natur der Menschen, das Wesen seiner Zeitgenossen mit all ihren Fehlern und Lächerlichkeiten mit so hellem Blick durchschaut und mit so fernhintreffender Wahrheit geschildert, wie Aretino. Er ist ein echt nationaler Dichter, und darin besteht sein wesentlichster Vorzug.



Pietro Aretino.

Nach dem Kupferstich von Marc Antonio Raimondi.

Wir besitzen von Pietro Aretino Sonette, Kapitel, romantische Epen, welche aber alle nur Fragmente blieben und zum Teil den alten Ritterroman verhöhnen sollten, indem er aus dessen Helden und Paladinen Tölpel und Memmen machte, ferner eine schulgerechte Tragödie, die „Orazia“, nach der Erzählung des Livius, sodann Sonette, welche als poetischer Kommentar zu einer Reihe von Gruppenbildern dienen sollten, die Giulio Romano entworfen hatte. Seine bedeutendsten Leistungen aber sind seine „Wundersamen und lustigen Gespräche“ (Capricciosi e piacevoli ragionamenti), ferner die zahlreichen Briefe, welche aber erst nach seinem Tode vollständig in sechs Bänden herausgegeben wurden, endlich und

hauptsächlich seine vier Komödien: „Der Stallmeister“ (Il marescalco). „Talanta“, „Die Hofkomödie“ (La cortigiana). „Der Scheinheilige“ (L'ipocrito) und „Der Philosoph“ (Il filosofo).

Keine Kulturgeschichte, und wäre sie noch so eingehend und geistreich, kann ein so getreues Bild der Zeit und aller ihrer Verirrungen geben als die Briefsammlung Aretinos. Seit er im März 1527 nach Venedig gegangen, um dort „vom Schweiße seiner Feder durch Gottes Gnade als ein freier Mann zu leben“, schrieb er dreißig Jahre lang Tag für Tag solche Briefe an Monarchen, Päpste, Fürsten, Künstler und vornehme Frauen, in welchen er sie mit seinen Schmeicheleien und Lobreden überhäuft, oder auch mit seiner giftigen Satire und mit höhnischen Bemerkungen verfolgt. Sein einziger Zweck ist Geld und Geschenke zu erhalten, um sich ein vollkommenes Wohlleben zu verschaffen; dabei huldigt er einer unmäßigen Sinnlichkeit. Die Thatsache, daß ein Charakter wie Pietro Aretino dreißig Jahre lang von allen Großen der Zeit gefeiert und verherrlicht wurde, ist eine der traurigsten Erscheinungen in dieser Periode der Spätrenaissance. Seine Komplimente sind von ausgesuchter Feinheit, aber er verschmäht auch die plumpe Schmeichelei nicht; er kennt aber seine Zeitgenossen und weiß, durch welche Mittel er wirken kann. Überaus charakteristisch für Aretino ist jener Brief an Franz I. von Frankreich, dem er zwei Werke überschickte, von welchen er selbst gleichzeitig erklärt, daß er in dem einen „die Ehre der Menschen in den Kot zieht, im andern den Ruhm Gottes verherrlicht, und zwar deswegen, weil die Freigebigkeit und der Geiz der Fürsten in ihm zwei verschiedene Geister, einen vortrefflichen und einen schuftigen, erzeugt haben, so daß er selbst gute Werke schreibe, sein Elend aber die linke Seite der schlechten Werke.“ Als Pietro Aretino starb, machte in Venedig eine Grabschrift auf ihn die Runde folgenden Inhalts:

> Hier schwieg Pietros loser Mund,
> Der jedermann verächtlich nannte,
> Nur Gott nicht schmähte, aus dem Grund,
> Weil er ihn, wie er sagt', nicht kannte.

Aber auch diesen Ruhm hat ihm ein späterer Schriftsteller genommen, indem er sagte: „Ich wüßte wahrlich nicht, wie er hätte auf die Gotteslästerung verfallen sollen; er war weder Dozent noch theoretischer Denker und Schriftsteller; auch konnte er von Gott keine Geldsummen durch Drohungen und Schmeichelei erpressen, fand sich also auch nicht durch Versagung zur Lästerung gereizt. Mit unnützer Mühe aber giebt sich ein solcher Mensch nicht ab.“

So war Pietro Aretino. Nichts Großes, was er nicht mit seinem Spott verfolgte, nichts Schönes, was er nicht in den Schmutz zu zerren sich bemühte, nichts Edles, was er nicht in seinen giftigen Pasquillen verhöhnte. Ohne jede höhere Ausbildung ging er an seine Schöpfungen: die außerordentliche Vielseitigkeit seines Geistes ermöglichte ihm jedes Werk zu unternehmen, das er sich vorgesetzt hatte; so konnte er beißende Satiren, kriecherische Schmeichelbriefe, witzige Komödien und, als die Stimmung umschlug, ernste theologische Schriften, Bußpsalmen, Abhandlungen über die Menschwerdung Christi, über das Leben der heiligen Katharina und des Thomas von Aquino schreiben. Keiner kannte

die Welt besser als Aretino: die Litteratur, die Poesie sind ihm Gegenstand der Spekulation; er weiß den Geschmack des Publikums auszunutzen; er hat eine geringe Bildung, aber ein bedeutendes Talent, und dieses Talent spricht sich am meisten in seinen Komödien aus. Diese Komödien sind aber nicht sittenloser als die seiner Vorgänger, auch die künstlerische Ausführung ist nicht bedeutender wie bei Machiavelli und Bibbiena. Wie im Leben so hat Aretino auch in der Kunst sich an kein Gesetz gebunden; mit der größten Oberflächlichkeit wählt er sich irgend ein Komödienmotiv aus, und ohne jeden Skrupel bricht er es an irgend einer ihm geeignet scheinenden Stelle wieder ab, um ein neues Motiv auf die Szene zu bringen. Die Schürzung des Knotens und dessen Lösung erscheinen ihm als eitles Spiel; es genügt ihm, einige lächerliche Personen auf die Bühne zu bringen, welche den Gegenstand seines Spottes bilden und in welchen er hervorragende Zeitthorheiten zu geißeln unternimmt. Diese Personen führen lange Gespräche und Monologe, in welchen er die witzigsten und beißendsten Schilderungen giebt. Die Bedeutung seiner Komödien besteht in der Lebendigkeit des Dialogs, in der Fülle von geistreichen Beobachtungen und in der kecken und wahren Charakteristik der Personen. Aretino erscheint, man möchte fast sagen wider Willen, als ein Fürsprecher des Vernünftigen und Natürlichen in einer Zeit, wo die Litteratur nach verschiedenen Seiten hin eine verkehrte Richtung eingeschlagen hat. Er ist ein feiner Kenner der Kunst und weiß über diese geistvoll zu sprechen.

Die klassische Nachahmung Petrarcas verfolgt er mit seinem Spott; er, der selbst in seinen Briefen dem ausschweifendsten Bombast gehuldigt, ist in der Poesie ein Vertreter des Einfachen und Natürlichen. Freilich, man muß ihn nicht nach seinen Briefen, sondern nach seinen Dialogen und Komödien beurteilen; von diesen Komödien sind die erste, „Il marescalco", und die letzte „Il filosofo", die besten, aber ihr Inhalt ist von einer solchen Frivolität, daß man ihn auch nicht einmal im Auszug wiedergeben kann. In der ersten dreht sich die ganze Handlung darum, daß ein Hofmarschall des Herzogs von Mantua, ein alter Hagestolz, wider seinen Willen heiraten soll, und die vermeintliche Braut sich schließlich zu seiner Freude und zur allgemeinen Belustigung als ein verkleideter Page entpuppt. Es scheint fast unbegreiflich, wie man eine solche Anekdote in fünf Akte ausdehnen kann; aber die Komik, mit der Aretino seine Gestalten ausstattet und miteinander auf der Bühne verkehren läßt, die Lebhaftigkeit und der geistreiche Witz seiner Dialoge machen dies begreiflich. Seine Satire richtet sich gegen die Frauen, gegen die Gelehrten, gegen die Geistlichen und gegen die Hofleute; in allen seinen Komödien werden diese verspottet. Einen höhern satirischen Zweck verfolgt er in seiner „Hofkomödie" (La cortigiana); er will das verdorbene Leben des römischen Hofes geißeln und hat zu diesem Zweck zwei Novellen dramatisiert und zwei Haupthandlungen mit merkwürdigem dramatischem Talent durcheinander geflochten. Man erstaunt über die Freiheit der Rede in diesem Werk, in welchem namentlich die frömmelnde Kupplerin gegeißelt wird; nachdem all ihre Schandthaten aufgezählt worden, sagt der Dichter von ihr: „Und welch ein Gewissen hatte die Frau! In der Pfingstvigilie aß sie nie Fleisch, die ganze Weihnachtszeit fastete sie bei Brot und Wein, und

während der Fastenzeit lebte sie nur von einigen Eiern, sonst aber wie ein Eremit.“ Es ist natürlich, daß auch die Päpste, Kardinäle, Beichtväter im Stücke schlecht wegkommen; noch schlimmer geht es dieser Klasse in der dritten Komödie, „Der Scheinheilige“ (L'ipocrito), in welcher wir auch eine schärfere Charakteristik als in den vorhergegangenen Komödien Aretinos finden. Hier wird die Heuchelei der Geistlichen, ihre Herrschsucht innerhalb des Familienlebens mit unerbittlicher Schärfe gegeißelt. In dem „Heuchler“ liegt etwas von dem alten Parasiten der römischen Komödie und von dem Jesuiten, wie er zur Zeit Aretinos bereits bekannt war.

Die vierte Komödie ist ein gewöhnliches Stück nach dem Muster des Terenz mit Verkleidungen und Wiedererkennungen; auch hier sind einzelne Szenen aus dem Leben gegriffen; im ganzen aber hat die Komödie weder Zusammenhang noch einen dramatischen Gehalt; ihr Durcheinander entspricht viel eher der Commedia dell' arte, aus welcher Pietro Aretino hier auch wirklich zwei Masken aufgenommen hat: den reichen Venetianer Vergolo und den prahlerischen Kapitän aus Neapel, der immer in militärischen Hyperbeln spricht. Das letzte Lustspiel Aretinos, „Il filosofo“, ist das unregelmäßigste aber auch das geistreichste. Es sind wieder zwei Geschichten ineinander verwebt, welche im Grunde genommen nichts miteinander zu thun haben, aber die Dialoge sind voll Geist und Witz, voll Natur- und Lebenswahrheit. Der Pedant und Büchernarr war von jeher die Zielscheibe des Spottes in der italienischen Komödie, aber keiner hat diesen Charaktertypus der Renaissance mit solcher Komik und natürlichen Wahrhaftigkeit geschildert wie Aretino. Seine wesentliche Bedeutung liegt darin, daß er die Commedia erudita mit der Commedia dell' arte in wirksamer und glücklicher Weise zu verbinden gewußt hat; indem er die vielen Auswüchse seiner Zeit geißelte, hat er vielleicht wider Willen eine höhere Mission ausgeführt. Er war eine der genialsten, aber auch eine der gemeinsten Naturen, welche die Litteratur aufzuweisen hat; er war eine ‚Geißel der Monarchen‘, wie er sich selbst nannte, aber auch ein außerordentlicher Mensch, der nur durch seine Unwissenheit und durch seine Laster verhindert wurde, sich zu den höchsten Leistungen emporzuschwingen.

Nach seinem Muster schrieben andere Sitten- und Charakterstücke, in welchen sie das höhere Lustspiel mit der Stegreifkomödie in eine gewisse Verbindung zu bringen suchten. Aber keiner ging über die Richtung hinaus, welche Bibbiena, Ariost, Machiavelli und Aretino eingeschlagen haben. Die meisten ihrer Komödienstücke sind Intriguenstücke; ihr Inhalt ist irgend eine Anekdote oder Novelle aus dem gesellschaftlichen Leben von Florenz, Rom oder Venedig. Solche Komödien schrieben Francesco d'Ambra, Giammaria Cecchi, Lodovico Dolce, der sich als der gelehrigste Schüler Aretinos erwies und viele andere; aber keiner konnte die komische Kraft, die ätzende Satire Aretinos, die Liebenswürdigkeit und Anmut Ariosts, die Wahrhaftigkeit und Sittenstrenge Machiavellis erreichen. Auch die gelehrte Komödie konnte es zu keinem neuen Aufschwung bringen, da sie sich sklavisch an die antiken Muster hielt und auch nicht einen Schritt davon abzuweichen wagte. Die Akademie der Crusca, welche als ein oberster Gerichtshof über

die Reinheit der Sprache zu wachen hatte, übte nach dieser Richtung hin einen starken Einfluß aus; es galt als die höchste Ehre, von dieser Akademie als Muster in Sprache und Stil erklärt zu werden, und die Richter bestimmten ihr Urteil über den praktischen Wert der Gedichte in den meisten Fällen bloß nach deren Sprache. Nur wenige Dichter traten mit ihren Werken aus der unendlichen Reihe von Komödienschreibern hervor, welche die italienische Litteraturgeschichte des 16. Jahrhunderts zu verzeichnen hat; unter diesen wird Battista Guarini, den wir noch als den Hauptvertreter einer besondern poetischen Richtung kennen lernen werden und der in seiner Komödie „La Idropica" die Wassersucht verspottet, während der berühmte Philosoph Giordano Bruno, dessen Kampf gegen den Aberglauben und gegen die Verirrungen der Kirche ihm die Unsterblichkeit sichert, in seiner Jugend ein Lustspiel schrieb: „Der Lichtzieher" (Il candelajo), in welchem er gegen den Aberglauben des Volkes und gegen die Betrügereien der Alchimisten eiferte.

Neben diesen Bestrebungen der rein gelehrten Komödie und der Vermischung des höhern Lustspiels mit der Kunstkomödie machte sich aber in jener Zeit noch eine andere Richtung geltend, die der romantischen Tragikomödie, welche die italienischen Dichter von den Spaniern entnommen hatten. Von diesen lernten sie ernste Charaktere und rührende Szenen mit heiteren und lächerlichen zu vermischen, was ja von Anfang an der Grundcharakter der spanischen Komödie gewesen ist. Die spanischen Tragikomödien wurden in Italien mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt und mit wahrer Begeisterung nachgeahmt. Bernardo Accolti hat in seiner „Virginia" das Muster einer solchen italienischen Tragikomödie gegeben, die er teils in epischen Stanzen, teils in Terzinen schrieb und die schon um ihrer formalen Schönheiten willen von den Italienern begeistert aufgenommen wurde. Aber auch dieser Zweig der dramatischen Kunst konnte es zu keiner gedeilichen Entfaltung bringen: die Kraft des italischen Geistes war gebrochen, die Vorliebe des Italieners für die äußere Form hatte jedes andere Interesse überwunden und zurückgedrängt; die Höhe der Kunst, welche Ariost und Macchiavelli erreicht, die Kraft der Satire, welche sich bei Aretino zeigte, wurde von keinem Nachfolger wieder erreicht.

Am deutlichsten zeigte sich dieses Überwiegen des formalen Schönheitssinnes in der Lyrik dieser Periode. Fast alle Schriftsteller des 16. Jahrhunderts haben Verse (Rime) hinterlassen, fast alle sind Nachahmer Petrarcas nicht bloß in der Wahl seiner Dichtungsform, sondern auch in der Art und Weise, wie sie ihre Gedanken in das Sonett hineinzwängten. Es ist ein Tanz der Silben und der Reime, der das Ohr schmeichelnd befriedigen soll; sie haben den Rhythmus der Sprache, welche große Dichter für sie ausgebildet, in ihrer Macht und verstehen es gleichsam ihre Worte in Musik zu setzen, um ihnen einen rhythmischen Ausdruck zu geben. Es fehlt ihnen die Leidenschaft, die mutige Erhebung, die Glut der Empfindung; wohl aber vermögen sie es, eine sanfte Wärme über ihr Gedicht auszubreiten, eine schöne Übereinstimmung des sinnlichen Klangs mit der geistigen Vorstellung herbeizuführen, ihre Gedanken und Empfindungen in

Freud' und Leid den strengen, eigensinnigen Gesetzen des Sonetts anzupassen und in die zarten Fesseln des Madrigals zu schlagen, dem süßen Zwang Amors folgend, dem ihre Dichterherzen unterworfen sind. Sinnreich und überraschend, wie es diese Dichtungsformen verlangen, leicht und anmutig sind ihre Gedichte; der Rhythmus und der poetische Wohlklang sind das Haupterfordernis, aber es fehlt die höchste Begeisterung, der große lyrische Schwung, die mächtige poetische Gestaltungskraft, die dem Gedicht Lebendigkeit und Beweglichkeit verleihen.

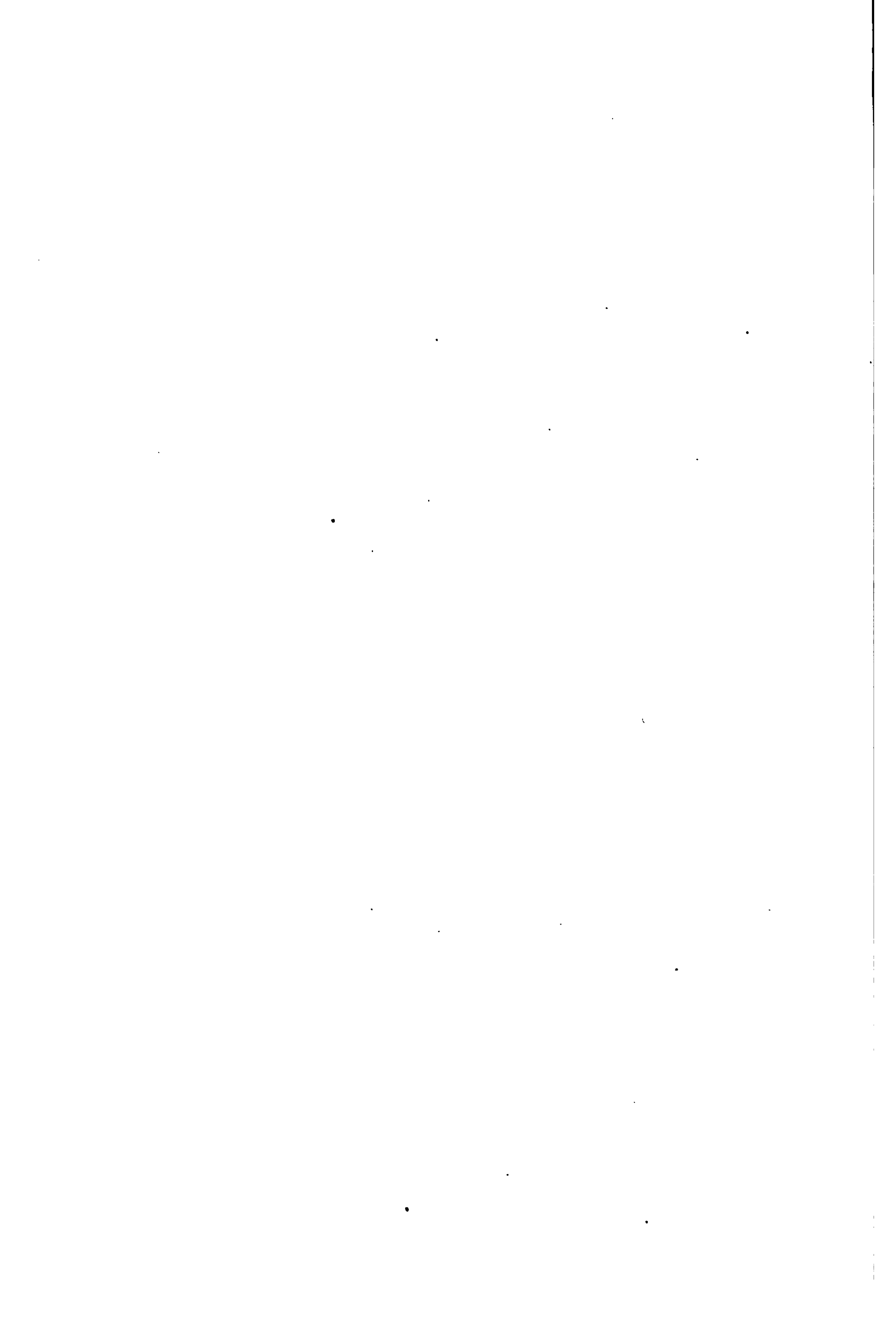
Als der bedeutendste Lyriker wurde der bereits genannte Pietro Bembo (1470—1547) gefeiert. Er lebte in Rom in jenem Dichterkreis, welchen Leo X. (Giovanni di Medici) um sich sammelte und durch welchen die ewige Stadt eine Zeitlang das klassische Theater der italienischen Renaissance geworden ist. Es ist bekannt, welche großen monumentalen Schöpfungen die Menschheit jener Periode der päpstlichen Renaissance zu verdanken hat; die edleren Wirkungen dieser Kultur erstreckten sich auch auf die Dichtung. Leo X. wollte das Papsttum genießen, das ihm „von Gottes Gnaden" verliehen war; er liebte die humanistischen Dichtungen und versuchte sich selbst in lateinischen Versen. Pietro Bembo galt in Italien als einer der Männer, welche die Dichtung auf kommende Jahrhunderte vererben würden, und doch hat er nur dieselben Töne angeschlagen, welche wir bereits aus den Sonetten Petrarcas kennen; nur um die Entwickelung der Sprache hat er sich bedeutende Verdienste erworben; im übrigen hat er weder neue Empfindungen in den Kreis der Dichtung gezogen, noch auch einen frischen Ton anzuschlagen verstanden: es ist immer dieselbe ewig wiederkehrende Klage der unerhörten Liebe zu einem „himmlischen Weibe", das ewige Schmachten, die getäuschten Hoffnungen, Thränen und eingebildeten Schmerzen, die auch in den Sonetten Bembos wiederkehren. In seinen „Gesprächen über die Liebe" (Gli Asolani), welche er Lucrezia Borgia gewidmet hatte, verherrlicht er die platonische Liebe, die sich inmitten aller Versuchungen zur reinen Anbetung der Geliebten erhebt, und deren Sehnen von allem Irdischen zu Gott sich emporwendet. In seiner Zeit galt er als ein großer Reformator, und ein späterer Dichter sagte von ihm, er sei der erste gewesen, „der diese Zeiten und die zukünftigen die wahre Weise zu schreiben gelehrt habe." In der That war Bembos Einfluß ein sehr großer; „sein Verdienst ist es zum guten Teile, daß die reinere Litteratursprache Gemeingut der Nation wurde"; aber mit diesen Verdiensten waren auch nachteilige Folgen für die Entwickelung der Dichtung verbunden, welche eine einseitige und pedantische Richtung angenommen, indem ihr die Form alles, der Inhalt aber nur von geringer Bedeutung wurde. Nichts ist charakteristischer für die Lyrik, als daß sie in einer Zeit allgemeiner Entsittlichung, wie wir sie aus den Komödien des 16. Jahrhunderts zur Genüge kennen gelernt haben, beständig die spirituale Liebe im Gegensatz zur sinnlichen feiert.

Nur ein Dichter, Francesco Maria Molza (1489—1544) zeigt eine stärkere Empfindung und findet auch den wahrhaftigen Ausdruck für sie in seinen Liedern. Er liebt eine Jüdin und fleht zu Gott, daß er diesem „schönen Sproß eines verfluchten Stammes" seine Gnade und Erleuchtung schenken möge; er sagt, daß wenn ihr Volk nicht sein Reich verscherzt hätte, sie dort die Königin hätte sein müssen, ja in dieser Liebe wendet er sogar seine Neigung dem ganzen



Pietro Bembo.

Faksimile des Kupferstiches von Beceni. Originalgemälde von Bettoni.



IL PASTOR FIDO
TRAGICOMEDIA PASTORALE
DI BATTISTA GVARINI,

Dedicata

AL SER.MO D. CARLO EMANVELE
DVCA DI SAVOIA, &c.

Nelle Reali Nozze di S. A. con la Ser.ma Infante
D. CATERINA D'AVSTRIA.

CON PRIVILEGI.



IN VENETIA, *Presso Gio. Battista Bonfadino.*
M D X C.

Faksimile (wenig verkleinert) von dem Titel der ersten Ausgabe von Guarinis „Il Pastor fido."

Israel zu, für welches er Erleuchtung und Erbarmen von Gott erfleht. Man fühlt es bei Molza, daß seine Lieder aus seinem Leben hervorgegangen sind, man erkennt an ihren Fehlern wie an ihren Schönheiten den Mann, der nicht müde wurde, das große Mysterium zu besingen. Er neigt allerdings zu Übertreibungen, aber er zeigt auch in diesen Übertreibungen wenigstens eine leidenschaftliche Kraft.

Neben Molza galten Antonio Tebaldeo (1463—1537) und der als Dichter einer romantischen Tragikomödie bereits genannte Bernardo Accolti als die glänzendsten Vertreter des römischen Dichterkreises. Aber in den Sonetten Tebaldeos zeigt sich jene künstliche Galanterie, jene Übertreibung der Bilder und jene Monotonie der Gedanken, die später für die italienische Poesie so verhängnisvoll werden sollte, während Accolti, den man „den Einzigen“ (l' Unico) nannte, nicht sowohl durch seine Liebessonette als vielmehr durch seine volkstümlichen Weisen (Strambotti) der natürlichen Einfachheit des Volkslieds näher zu kommen suchte, dessen Kraft und Wahrheit er wie seine Nachfolger, allerdings vergeblich, in das petrarkisierende Sonett zu pressen suchte. Zu tief standen diese Dichter im Banne der Antike, als daß es ihnen hätte gelingen können, sich davon zu befreien und den echten, ungesuchten Ausdruck wahrer Empfindungen und allgemein menschlicher Gedanken poetisch zu bewältigen.

Als einer der berühmtesten Sonettendichter galt auch in jener Zeit Annibale Caro (1507—1566); auch er lebte in Rom. Seine Briefe sind Muster italienischer Prosa; aber nicht seine Gedichte, sondern seine Übersetzung der Äneïs in reimlosen Jamben wurde damals als sein Hauptwerk gefeiert. Seine Sonette wurden von Litterarhistorikern wegen ihrer Naturbilder und weil sie aus dem Rahmen der petrarkisierenden Dichtung jener Zeit durch ihre Originalität hervortraten, besonders gefeiert.

Unter den Zeitgenossen Tassos teilt sich die Dichtung in eine akademische, in eine katholisierende, in eine oppositionelle und eine idyllische Strömung. Diese letztere wird von den Zeitgenossen am meisten begünstigt. Ihr berühmtester Vertreter ist Battista Guarini (1537—1612) aus Ferrara, der in seinem Schäferdrama: „Der treue Hirt“ (Il pastor fido) den Ton angeschlagen, welcher in der italienischen Poesie noch lange anklingen sollte. Die Rückkehr zum Hirtenidyll entsprang auch in dieser Periode, wie überall, aus der Übersättigung an den Genüssen der Kultur und des Stadtlebens. Die Phantasie führte die genußmüden Männer und Frauen der Spätrenaissance in die Einsamkeit der Natur und überließ sie dort zärtlichen Träumen, glänzenden Bildern. Dieser Stimmung kam vor allem Guarini entgegen. Sein Gedicht hat eine bestimmte Tendenz. Er ist ein Gegner Tassos. Er erklärt im Gegensatze zu diesem Dichter: „Das allein ist wahre Tugend: Verzichten auf das, was gefällt, wenn, was gefällt, verletzt und nicht erlaubt ist.“ In seinem Arkadien herrscht die keusche Diana. Sie beglückt auch das treue Liebespaar Myrtill und Amaryllis nach mancherlei Fährnissen. Das Hirtengedicht Guarinis schwankt zwischen dem hohen Stil der Tragödie und dem Flötenton der Idylle unsicher hin und her. Es sollte Tassos „Aminta“ verdrängen; aber es entbehrte jener Natürlichkeit und poetischen Wahrheit, die Tassos Schäferdrama erfüllten. Nur



Battista Guarini.
Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Peter de Jode.

in lyrischen Einzelheiten, namentlich in den Chorstrophen, hat Guarinis „treuer Hirte" die früheren pastoralen Gedichte übertroffen. Der Zauber seiner Verse bestrickte nicht nur seine Zeitgenossen; er übte auch noch in späterer Zeit seinen

fesselnden Reiz auf die Nation aus, die sich dem melodischen Wohlklang seiner arkadischen Hirtenlieder willig gefangen gab.

Allen diesen Dichtern gegenüber nimmt jener große Künstler, in welchem wir die Freiheit des Geistes und die Kraft des Genius zugleich bewundern: Michelangelo Buonarrotti (1515—1563) eine eigentümliche Stellung ein. Seine Dichtungen fallen in jene Lebensjahre, da er das Weltgericht schuf und die Kuppel von Sanct Peter erbaute. Einsam steht er da unter seinen Zeitgenossen: eine große Natur, frei von Neid und Selbstsucht, ein echter Patriot, ein Mensch, von dem sein bester Freund wohl sagen durfte, daß er selber noch höher zu stellen sei als seine Werke, und von dem Goethe mit Recht behauptete: „Die innere Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit gehe über allen Ausdruck“. Seit 1534 lebte Michelangelo in Rom; dort lernte er jene edle Frau kennen, welche als Italiens größte Dichterin gilt: Vittoria Colonna (1490—1547). Sie gehörte einem alten römischen Adelshaus an und war die Gattin des edlen Marquis Pescara, der als Feldherr die Schlacht bei Pavia geschlagen und 1525 seinen hierbei empfangenen Wunden erlag. Vittoria Colonna zog sich nun in die Einsamkeit des Klosters zurück: sie lebte nur ihrer Jugendliebe und verherrlichte sie als die Sonne ihrer Sonette. Erst später, als die Gedanken der Gegenreformation selbst in Rom Wurzel schlugen und Päpste wie freisinnige Männer an eine Versöhnung der Gegensätze dachten, trat Vittoria Colonna wieder in das Leben ein. Sie wurde bald der Mittelpunkt jenes Kreises edler Geister, in welchen nun auch Michelangelo eintrat. Sie war 45 Jahr, er 60 Jahr alt, als sie miteinander bekannt wurden; die Leidenschaft seines Empfindens hatte bereits einer milden Resignation den Platz geebnet: die Liebe war für ihn ein Quell tiefer Leiden geworden. So war es denn eine ideale Liebe, welche diese beiden großen und edlen Menschen miteinander verbunden hat. Die Sonette, welche sie einander zugesungen, sind der reinste und höchste Ausdruck ihrer Empfindungen. Wie Michelangelo von dem Geiste Dantes beeinflußt ist, so steht Vittoria Colonna im Banne Petrarcas; aber ihre Empfindung ist feiner, aufrichtiger und wahrer: ihre Dichtungen sind in Wahrheit das Leben ihrer Seele. Eine hohe religiöse Glut verleiht auch ihren irdischen Empfindungen diesen Glanz der Reinheit und Wahrheit. Den größten Teil der Gedichte Michelangelos, welche erst nach seinem Tode gesammelt herausgegeben wurden, nehmen die Sonette an Vittoria Colonna ein; ihr Grundzug ist der einer geistigen Liebe, die immer hofft und immer entsagt; die schönsten Bilder entlehnt er aus dem Bereiche seiner Kunst, um in ihnen den hohen Einfluß zu schildern, welchen die Liebe auf die Erweckung seines Geistes ausgeübt hat.

All sein Meißeln, Malen und Dichten ist von dieser Liebe beeinflußt, und sein einziges Sehnen ist, den Weg zur Gnade zu finden, der diese irdische mit der himmlischen Liebe in Verbindung bringt. Wie ein heller Stern in dieser Welt voll Sünden erscheint ihm die edle Frau, deren Tugend, Geistesgröße und Reinheit der Gesinnung er nicht aufhört zu bewundern. Michelangelo ist kein Dichter, der neue Formen und Töne erfunden, aber etwas

von der überwältigenden Größe, die er dem Stein und der Farbe zu verleihen wußte, lebt auch in seinen Gedichten. Er bemüht sich, dem Gedanken eine möglichst knappe und strenge Form zu geben und ihn mit derselben Kraft



Michelangelo Buonarrotti.

Faksimile einer Radierung eines unbekannten italienischen Meisters; früher für ein Selbstbildnis Michelangelos gehalten.

vor uns hinzustellen, die er empfunden, als er in seiner Seele aufgestiegen. Hierin wie in seiner religiösen Begeisterung stellt er sich wohl neben Dante in seinen Gedichten, die seinem religiösen Sinn und seiner idealen Liebe würdigen Ausdruck geben.

Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
In schwachem Schiff zum Hafen schon gekommen,
Wo von den bösen Thaten und den frommen
Uns allen obliegt Rechenschaft zu geben.

Das für die Kunst abgöttisch heiß entglommen,
Hat oft des Irrtums Bürden aufgenommen,
Und thöricht ist der Menschen Thun und Weben.

Was kann der eitlen Liebe Reiz noch bieten,
Da sich dem Leib ein sichrer Tod bereitet,
Ein Tod der Seele droht? Den wahren Frieden
Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben.

Auch Vittoria Colonna huldigt denselben Überzeugungen; ihr einziges Sehnen ist, daß die himmlische Gnade die Seele und das Herz ihres Freundes erleuchten möge; alles, was sie in ihrem Leben an tiefem Wehe erfahren, hat sie in ihren Liedern besungen, die eine unendliche Sehnsucht nach himmlischer Erleuchtung durchzieht. Weder ihre Kunst noch ihre Phantasie sind bedeutend, wohl aber die Kraft und Wahrheit, mit welcher sie ihre Empfindungen und Erfahrungen auszusprechen weiß. Das Streben nach Geistesfreiheit giebt ihr in jenen Jahren, wo die Hoffnungen, welche man auf eine Versöhnung der Gegensätze gerichtet hatte, zu scheitern drohten, die Kraft innerer freier Erhebung.

Ein Strahl dieses himmlischen Lichtes, das sie beide ersehnt, ist über die Dichtungen Vittoria Colonnas und ihres erhabenen Freundes ausgegossen. In jener Zeit der Sittenlosigkeit, der religiösen Heuchelei und der Entartung der großen Kulturgedanken, welche die Renaissance in das italische Leben hineingetragen, müssen zwei solche Erscheinungen, wie die des großen Künstlers und Dichters und jener edlen Frau, welche den Gedanken der religiösen Erhebung in ihrer Seele getragen, wahrhaft erlösend und befreiend wirken. Und derselbe Aufschwung des Geistes zeigt sich auch bei jener kleinen aber erhabenen Schar von Männern, welche, selbst da die Gegenreformation bereits den Sieg über den freien Gedanken davongetragen, sein Banner hochhielten und für ihn alle Verfolgungen, ja den Märtyrertod erlitten.

Die erhabenste dieser Gestalten ist Giordano Bruno aus Nola (1550 — 1600), von eigentlicher Bedeutung für die Geschichte der Philosophie, aber auch von dichterischer Begabung; seine philosophische Weltanschauung spricht sich auch in seinen Gedichten aus: er weiß, daß der blinde Wahn nicht Sieger auf dieser Erde bleiben könne, und ahnungsvoll besingt er schon in jungen Jahren das Schicksal, das sich an ihm einst so furchtbar erfüllen sollte. Seine Lehre vom heroischen Enthusiasmus hat er im Leben wie im Sterben selbst am reinsten verwirklicht. Die Idee von dem Sieg der Geister und der freien Forschung hat er wie seine berühmten jüngeren Zeitgenossen Galileo Galilei (1564—1641), Tommaso Campanella (1568—1639) und Lucilio Vanini (1585—1619) trotz aller Verfolgungen festgehalten. Die Bedeutung Galileis für die Naturwissenschaften bedarf keiner besondern Schilderung; nicht um die Natur und die Geister zu verwirren, sei er gekommen — so erklärt Galilei in dem einen Brief an eine hohe Frau — sondern um sie aufzuklären, nicht um die Wissenschaften zu zerstören, sondern um sie wahrhaft zu begründen. Ein solcher Reformator war auch Campanella, der die Menschheit durch die Idee seines „Sonnenstaats“ beglücken und

befreien wollte und in langer Kerkerhaft den großen Gedanken seiner Erkenntnisphilosophie dichterischen Ausdruck zu geben versuchte. Er trug „auf seiner Stirn der Liebe Siegel“ und erduldete Lust und Leid mit gleichem Mute. Und auch Lucilio Vanini hat in seinem Hymnus an die Gottheit jenen todesmutigen



Vittoria Colonna. (?)

Verkleinertes Faksimile einer Radierung von Wenzel Hollar nach einem Gemälde von Sebast. del Piombo. (Ob wirklich die Vittoria Colonna darstellend, ist trotz der bestimmten Angabe der alten Unterschrift zweifelhaft, da wesentlich abweichend von einem in der Gallerie Colonna zu Rom befindlichen leider nicht reproduzierbaren Gemälde, welches die Dichterin in späterem Alter darstellt. Andere Bildnisse der Vittoria Colonna sind nicht überliefert. Das vorstehende ist vielleicht als eine freie Kopie nach Raphaels „Fornarina“ anzusehen.)

Heroismus als des Mannes bestes Teil gepriesen, den er später durch seinen Märtyrertod bekräftigt hat.

So wußte die Kirche auch schon die leiseste Auflehnung einer Opposition gegen die Herrschaft, die sie wieder über die Geister erlangt hatte, im Keime zu ersticken. Den farbenprächtigen Karneval der Renaissance löste der trübselige Aschermittwoch der Gegenreformation ab, an dem alle Blüten der Poesie und der Kunst erstarrten, der alle freie Regungen des Geistes unterdrückte und den Garten Europas, als den man das Italien zur Zeit der Renaissance betrachtete, in eine Hölle der Inquisition verwandelte.

Dritte Periode.

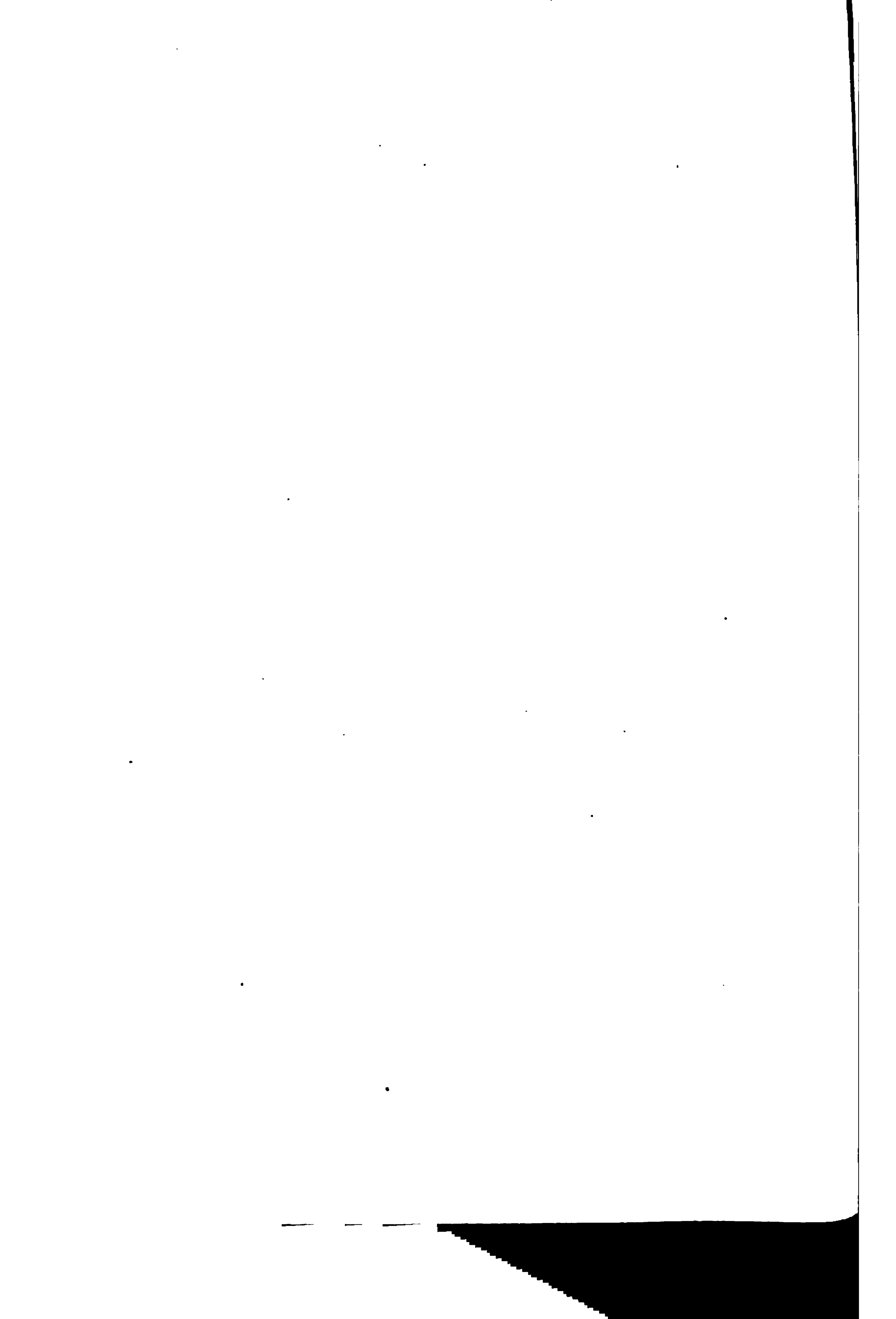
Auf die mächtige Erregung, welche die Gegenreformation in Italien hervorgebracht hatte, folgte eine tiefe Erschlaffung. Der Geist der Nation seufzte schwer unter dem Drucke der Fesseln, welche ihm die Kirche von neuem angelegt hatte; das Beispiel der edlen Märtyrer, welche in den Kerkern verschmachteten oder den Flammentod erlitten hatten, wirkte abschreckend auf die Jugend. Das Ideal Dantes von einer Vereinigung der Kirche mit der Weltmacht war nunmehr erfüllt, aber freilich in einer andern Weise, als der edle Dichter und begeisterte Patriot es geahnt hatte. Die römische Kurie und die spanische Herrschaft vereinigten sich, um das geistige Leben Italiens niederzudrücken. Es ist bezeichnend, daß einer der letzten Männer, welche noch die Traditionen des Humanismus aufrecht zu erhalten suchten, es dem Einfluß der Gestirne zuschrieb, daß „unter dem eiskalten Nordhimmel“ Deutschlands mit trotziger Kraft eine neue Bewegung hervorgebrochen sei, welche in Italien längst untergegangen. In den Provinzen, welche unter dem Einfluß Spaniens standen, schien die materielle wie die sittliche Kraft der Nation im 17. Jahrhundert völlig gebrochen, ja selbst auf jene Teile, die nicht unter dieser Macht standen, erstreckte sich der spanische Einfluß. Der künstliche Aufschwung, welchen die Poesie des 16. Jahrhunderts noch einmal in den Dichtungen Tassos und einzelner seiner Zeitgenossen genommen, hatte wieder einer akademischen Richtung in der Poesie den Platz einräumen müssen, welche ein Zeichen des sinkenden Geschmacks im ‚Seicento‘ war. Schon in den Werken Tassos und Guarinis waren Elemente vorhanden, die auf diese Wendung hindeuteten und aus welchen sie sich im wesentlichen auch entwickelt hat. Die kirchliche Reaktion drückte durch ihre Censur und mit Hilfe der weltlichen Macht jedes kleine Wort darnieder; die Pflege, welche die Fürstenhöfe den Musen während der Renaissance hatten angedeihen lassen, erschien diesem Jahrhundert nur noch wie ein Märchen aus alten Tagen. Wissenschaft und Kunst, welchen man in Rom ja noch kurz vorher ein Zentrum geschaffen hatte, wurden nunmehr ein Ziel der Verfolgung.

Es ist erklärlich, daß eine solche Zeit der Entwickelung der Poesie nicht günstig sein konnte, und daß die Dichter dasjenige mit Vorliebe aus dem nationalen Geiste und aus den Traditionen einer Glanzperiode sich auswählten und fortbildeten, was am wenigsten der neuen Wendung der Dinge sich widersetzte: den Sinn für die Formenschönheit und die Unterordnung unter die Gesetze und



Giambattista Marini.

Faksimile des Kupferstiches von Fed. Greuter; Originalgemälde von Simon Vouet.



bungen und Schilderungen besteht. Nur wo er als Lyriker hervortritt, zeigt er sich selbst frei von den Auswüchsen seiner schwülstigen Dichtungsweise; aber auch hier treibt ihn seine Phantasie zu den seltsamsten Bildern und Vergleichen: die Nebel erscheinen ihm als himmlische Matratzen, die Sterne als ewige Johanniskäfer, ein anderes Mal wieder als zitternde Flammen, und zum drittenmal als helle Totenfackeln beim Leichenbegängnis des Tages, und dieses Reimspiel sucht er wie die große Schar seiner Nachfolger durch exzentrische Einfälle, welche hauptsächlich aus Antithesen sich entwickeln und in Wortspielen bestehen, durch sog. Concetti, herauszuputzen.

Die überladene Schwülstigkeit Marinis, die hohle Rhetorik, die geschmacklose Anhäufung von Bildern, das Übergewicht der sinnlichen Beschreibung, das Spielen mit Gedanken und Empfindungen, mit gesuchten Wendungen und sinnreichen Einfällen, endlich die Lust am Grausamen und am sinnlichen Kitzel wird nun zum alleinigen Zweck der Poesie. Der Marinismus verbreitete sich über ganz Italien, und die Dichter in Bologna wie in Venedig, in Rom und anderen Städten überbieten einander an Unnatur und hohlem Pathos. Kaum verlohnt es sich der Mühe, die einzelnen Namen zu nennen, aber es ist bezeichnend, daß man in jener Zeit in Italien nicht einmal eine leise Empfindung von dem Verfall der Poesie hatte, sondern die Entwickelung der neuen Schule als den Höhepunkt der geistigen Kultur anzusehen geneigt war. Ja, weit über Italien hinaus erstreckte sich der Einfluß dieser Schule, die in Frankreich zur Herrschaft und in Spanien, ja sogar in Deutschland und in England zu begeisterter Nachahmung gelangte.



Alessandro Tassoni.
Nach dem Kupferstiche von G. Benaglia.
Originalgemälde von Bettoni.

Nur wenige Dichter hielten sich von diesem Tone frei; sie stellten sich natürlich dadurch in Opposition zu dem herrschenden Geiste der Dichtung; ihre Poesie bezeichnete den notwendigen und natürlichen Rückschlag auf die Herrschaft der Unnatur. Ihr Charakter war zunächst ein parodistischer, der in der Verspottung des falschen Pathos, des akademischen Zopftums und des phantastischen Überschwangs sich äußerte; dann aber erwachte jenes heroisch-romantische Element, welches in Italien seit Anfang des Mittelalters heimisch war und dem

sah und las, konnte ihr zum Stoffe parodistischer Behandlung werden. Natürlich wagte sich der kecke, übersprudelnde Humor nicht mit derselben Freiheit hervor, wie in den Tagen der Renaissance; der politische Druck, welcher auf den Geistern lag, übte auch hier seine lähmende Wirkung. Die Satire hat vielmehr einen moralischen Charakter und einen ernsten sittlichen Hintergrund. Sie suchte die Übertreibung der Antike und den Überschwang des Marinismus zu verspotten; an die wirklichen Schäden der Zeit durfte sie sich kaum heranwagen, ja, es mußte vielmehr scheinen, als ob ihre Verhöhnung der alten Götter den Triumph des Christentums hervortreten lassen sollte. Der geistvollste Satiriker jener Zeit war unstreitig der große Maler Salvator Rosa (1515—1573); seine Bedeutung liegt in seinen sechs Satiren, von welchen die ersten drei der Musik, der Poesie und der Malerei gewidmet sind und sich gegen das übertriebene Opernwesen, gegen den Marinismus und gegen die Nachahmung der Niederländer in der Kunst wenden; die vierte: „Der Krieg," richtet sich gegen die Habgier und den Ehrgeiz der Eroberer, die fünfte: „Babylon," schildert des Dichters Schicksal in Rom und wendet sich mit unerhörtem Freimut gegen das Papsttum; die sechste endlich, „Der Neid," trifft direkt die Feinde des Dichters, die ihm sogar die Ehre absprechen wollen, der Verfasser seiner Satiren zu sein. Und doch spricht sich in diesen Satiren sein persönlicher Charakter in wahrhaft origineller Weise aus; er ist ein Mann „von rauhem Wort und schlecht begabt mit milder Friedensrede", es fehlen ihm Eleganz und Grazie; aber er ist ein kernhafter Charakter von tiefem Ernst, von einer in jener Zeit seltenen Unabhängigkeit der Gesinnung und mit einem kräftigen Witz begabt. Seine Satire gegen die Großen dieser Erde zeugt von einem Mut, der in jenen Tagen nicht oft zu finden gewesen sein mochte.

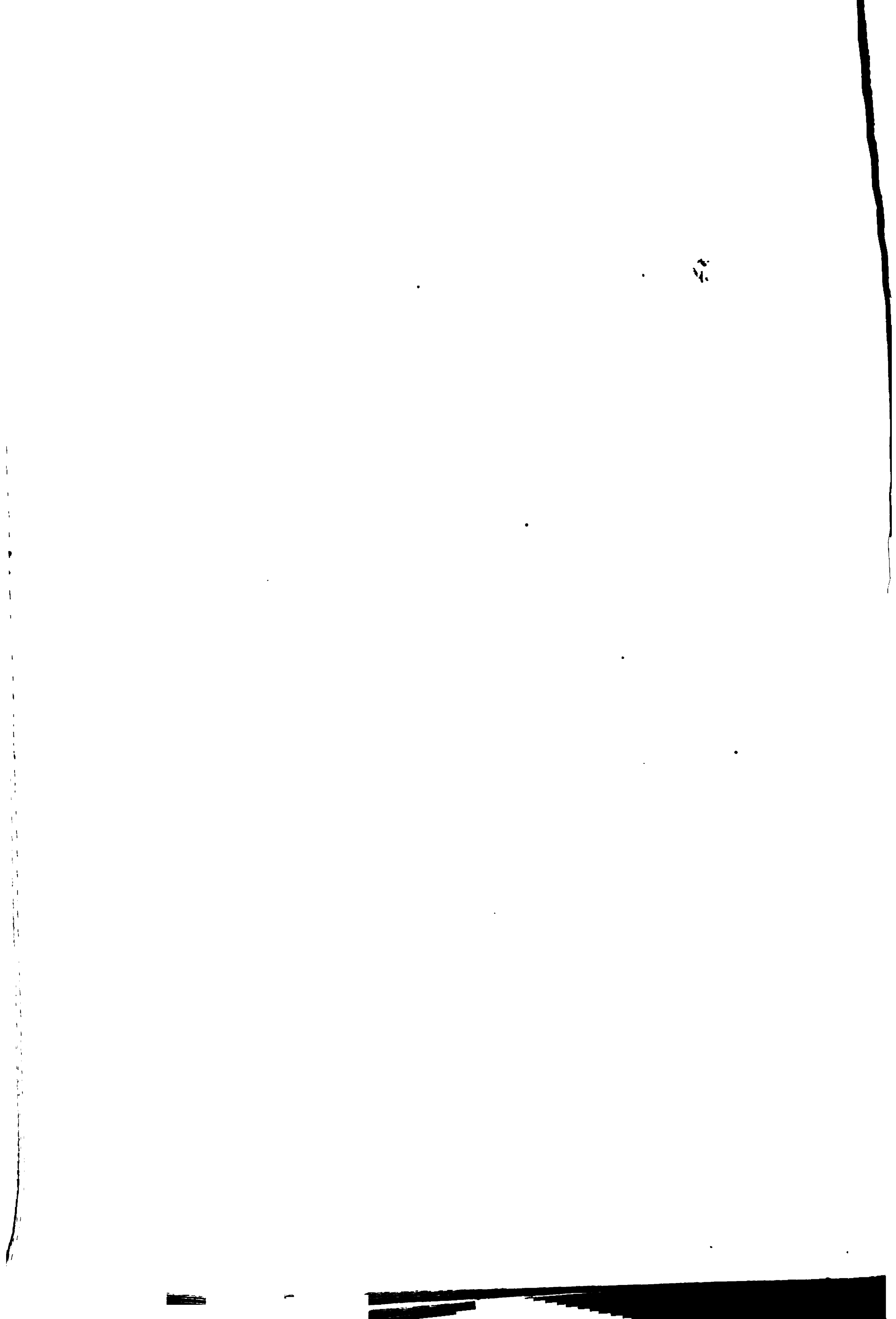
Die Wendung zum Bessern, welche sich in diesen Satiren kund giebt, konnte ihres Eindrucks auf die Zeitgenossen nicht verfehlen; der Spott wendet sich nunmehr gegen alles, was ihm nur irgend zugänglich ist; aber nicht alle Dichter zeigen den gleichen Mut wie Salvator Rosa, auch nicht die gleiche Ehrlichkeit der Gesinnung; sie suchen irgend einen Vorgang aus der alten Welt oder aus der italienischen Geschichte, um in seiner Darstellung ihre eigene Zeit zu porträtieren. So kommen die Mäcene, die Akademien, die Kardinäle, die gelehrten Narren u. s. w. an die Reihe, ja einzelne wagen es sogar, die politischen Verhältnisse und die spanische Herrschaft in ihren Satiren anzugreifen, und manche, wie Trojano Boccalini und Ferrante Pallavicino, mußten diesen Mut mit dem Leben büßen.

Unabhängig von dem Marinismus, welcher noch immer während des ganzen 17. Jahrhunderts für die einzige erhabene und wahre Poesie gehalten wurde, und als dessen namhafteste Vertreter in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Gianfrancesco Loredano, der die Ilias zu travestieren suchte, daneben aber Liebesnovellen und Bußpsalmen schrieb, und Lorenzo Magalotti gelten, suchten einige Dichter den Geschmack ihres Volkes in bessere Bahnen zu lenken. Unter diesen hat Fulvio Testi (1593—1646) als Lyriker eine besondere Bedeutung; er hat sich die besten klassischen Vorbilder ausgesucht und wandelt in den Bahnen, die ein Horaz ihm vorgezeichnet. In



Salvator Rosa.

Selbstbildnis in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin. Nach dem Kupferstich



seinen Kanzonen entwickelt er „eine halb stoische, halb epikureische
durch welche er sich über seine Zeit zu erheben oder doch ai
sucht". Auch Girolamo Graziani (1604—1675), we



Gabriello Chiabrera.
Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Hieronymus Rossi;
Originalzeichnung von Joh. Odati.

Lyriker noch alle Fehler der Marinisten zeigt, sucht als Epiker
klassischen Vorgänger, an Ariost und an Tasso sich anzuschließen. S
„Die Eroberung von Granada" (La conquista di Granata)

mit Marinis „Adone“ verglichen. Im Grunde genommen war aber nur ein italischer Dichter von den Ausschreitungen des Marinismus jenes Jahrhunderts völlig frei; sein Name war Gabriello Chiabrera aus Savona (1562—1637). Er suchte sich auch von Petrarcas Einfluß zu befreien und wählte sich keine geringeren Vorbilder als Pindar und Anakreon, jenen für die heroischen Kanzonen, diesen für die Liebeslieder. Chiabrera war ein wirklicher Dichter; in der Originalität und in der Erfindung, in der Kraft des Ausdrucks wetteifert er mit den besten der Nation. Für die italienische Ode hat er neue Formen geschaffen, und in der Lyrik hat er künstliche Strophen ersonnen; gegenüber der sentimentalen, idyllischen Hirtenpoesie weiß er die Natur in seinen Bildern mit ausgesucht feiner Empfindung zu schildern; eine wahrhaft fromme und reine Gesinnung weht uns aus seinem bekannten, von Herder so schön übersetzten „Frühlingslied“ entgegen:

Der Schnee zerschmilzt, der Frühling kommt
Mit seiner Blumenschar,
Und Busch und Baum ist jung und grün
Und blühend — wie er war.
Von Bergen rauscht der Strom nicht mehr
Mit wilder Fluten Fall;
In seinen Ufern murmelt er —
Ein schluchzender Kristall.

Ob Ewigkeit hienieden sei,
Zeigt Jahr- und Tageslauf:
Die Sonne, die jetzt niedergeht,
Geht morgen wieder auf.
Was steiget, fällt; in kurzer Frist
Kommt wieder auf, was fällt; —
Der Mensch, der einmal drunten ist,
Sieht nimmermehr die Welt.

Und was sein Gut hienieden sei:
Ist, der's ihm sichern kann?
Schnitt Lachesis nicht heute ab,
Was Klotho gestern spann?

O Elend, o Gebrechlichkeit:
Auf Tand und Nebel baun!
Des Todes zu gewissem Streich
Im Ungewissen traun!

Nur Traum, nur Traum macht glücklich,
Ist nieden unser Teil!
Müh' ist das Leben, ach, und fleucht
Wie ein verschossner Pfeil.
Des Himmels Wohnungen, o ihr
Mein ew'ges Vaterland,
Ein matter Fremdling auf der Welt
Streck' ich nach euch die Hand!

Wer leiht mir Flügel, ach, wer giebt,
Zu schwingen mich von hier,
Dem kranken Geiste neuen Mut
Und neue Kräfte mir?
Wolan, kein Erdgedanke mehr,
Keim' auf in dir, o Herz!
Zeit ist's, aufs Feste nun zu schaun,
Zu denken himmelwärts!

Eine neue Akademie, welche die Königin Christine von Schweden, die sich am Abend ihres Lebens in Rom niedergelassen, begründet hatte, übte damals einen wesentlichen Einfluß auf die Dichtung aus, welche sich nach den Vorbildern der eben genannten Poeten unabhängig von der marinistischen Strömung ihre eigenen Wege zu bahnen suchte. Im Jahre 1674 begründete die hohe Konvertitin jene Akademie, die „Arcadia“, um der italienischen Poesie, welche sie von Jugend auf verehrte, einen neuen Aufschwung zu geben. Es war an die Stiftung dieses Instituts ausdrücklich die Bedingung geknüpft, daß die ihm anhängenden Dichter sich von der Autorität der klassischen Poeten leiten lassen sollten. Der „moderne schwülstige Stil“ der Marinisten war von vornherein ausgeschlossen, auch sollten die Mitglieder der Akademie sich aller Schmeicheleien und Lobgedichte auf die Königin enthalten. Indem Königin Christine die Traditionen des alten italischen Mäcenatentums wieder neu zu beleben suchte,

sammelte sie um sich einen Kreis von Männern, die ihre Rej
stützten und diese in ihren Schöpfungen mit Begeisterung zu r
Die Bemühungen der Akademie, die Sprache zu reinigen und
ihren wahren Zweck zurückzuführen, blieben nicht ohne Erfolg
gesehensten Mitgliedern des Poetenkreises der Arcadia sind zu
detto Menzini (1646—1708), Francesco Graf Le
1704), dessen religiöses Epos „Gott“ (Dio) allerdings mehr vo
Begeisterung Zeugnis ablegte, als von seiner poetischen B
Alessandro Guidi (1650—1717), der im Gegensatz zu
seinem mythologischen Gedicht „Endymion“ die Antike neu zu l
und viele andere. Die bedeutendste Erscheinung jenes Kreises a
der Florentiner Vincenzio Filicaja (1642—1707). A
Anhänger Petrarcas; aber der Schwung seiner Gedanken und
Ausdrucks erhebt ihn doch weit über die Dichter seiner Zeit.
wahrhafter Patriot; der tiefen Trauer um den Verfall seiner Na
edlen patriotischen Zorn über die Fremdherrschaft hat er in se
Sonetten, welche Lord Byron in seinen „Childe Harold“ verwebt
Ausdruck verliehen:

> Italia, o du, auf deren Auen
> Der Himmel goß unseliger Schönheit Spenden,
> So dir gebracht als Mitgift Leid ohn' Enden,
> Das klar geschrieben steht ob deinen Brau'n.
>
> Möcht' ich dich minder schön und stärker schaun!
> Damit mehr Furcht und minder Lieb' empfänden,
> Die so nach deinem Reiz sich schmachtend wenden
> Und dennoch dich bedrohn mit Todesgraun.
>
> Nicht strömen säh' ich von den Alpen weiter
> Bewaffnet Volk, nicht mit den blutigen Wogen
> Des Po sich tränken Galliens Roß und Reiter.
>
> Noch säh' ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
> Kriegführen durch den Arm ausländischer Reiter,
> Stets siegend und besiegt ins Joch gebogen.

Siebzig Jahre lang beherrschte die Arcadia unbestritten
italienischen Poesie; allein das Drama wußte sich von dieser H
erhalten. Die Tragödie schmachtete nach wie vor in den Fe
Muster, welche von italienischen Nachahmern in ihren Fehlern
überboten wurden. Auch das Lustspiel hat in dieser Zeit keine
Leistungen aufzuweisen; nur Michelangelo Buonarroti d. J.,
großen, schrieb in der Florentiner Bauernsprache zwei Komödien
„Der Jahrmarkt“ (La fiera), welche durch die naturgetreue S
Charakteren, Sitten und Zuständen einen höhern Wert haben. Man
größern Gegensatz, wie den zwischen der Dichtung der Mari
Komödien Buonarrotis vorstellen, und doch war der Geschmack d
dieser Periode so tief gesunken, daß weder die Dichtung eines Chi
oder Testi, noch die Komödien eines Buonarroti gegenüber dem
der hohlen Rhetorik der Schule Marinis aufkommen konnten; n

Herrschaft der Arcadia konnte Wandel schaffen. Die musikalische Dichtung, welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht hatte, schloß sich



Apostolo Zeno.
Faksimile eines gleichzeitigen Kupferstiches.

in ihrer Form eher an die Marinisten, als an die Arkadier an. Schon seit Jahrhunderten hatte die Musik im italienischen Drama eine bedeutende Stellung inne; gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts wurden zahlreiche Versuche gemacht,

Es bedarf wohl erst keiner ausdrücklichen Begründung, warum in jener geistig armseligen, erschlafften Zeitperiode die strengste aller poetischen Formen, die dramatische, kein kräftiges Wachstum entfalten konnte. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als in der italienischen Litteratur überhaupt eine vollständige Umwälzung stattgefunden, erwachte auch die dramatische Dichtung in



Faksimile des Anfanges und der Unterschrift eines Briefes von Pietro Metastasio an Angelo Fabroni in Florenz; datiert Wien, 28. April 1769. Um etwa 2/5 verkleinert; Unterschrift in Originalgröße.

Transskription: Aspettando con impazienza l'arrivo della benevola Portatrice del libro, a me da V. S. Illma Revma gentilm[ente] destinato, anticipo il riverente mio rendimento di grazie giustam[ente] da me dovuto a così obbligante et amica cosa; riserbandomi dopo la lettura della .. Ceca a darle conto del piacere, e del vantaggio che ora me ne prometto: e che allora ne avrò ritratto. Non si infastidisca V. S. Illma Revma delle negligenze tipographiche che in detto libro sono trascorse. L'inconviente è comune: ed essendo falli stranieri all' opera, non possono recare alla medesima altro svantaggio, che quello che cagionano inei in un bel volto..........

Übersetzung: Indem ich der Ankunft der gütigen Überbringerin des Buches, welches mir Euer Gnaden gefälligst überweist, ungeduldig entgegensehe, spreche ich Euer Gnaden im voraus den Dank aus, den ich für ein so verbindliches, freundschaftliches Entgegenkommen billig schulde, und behalte mir vor, nach der Lektüre der „Blinden" von dem belehrenden Vergnügen Zeugnis abzulegen, das ich mir bereits jetzt davon verspreche und mir alsdann bereitet haben werde. Die Nachlässigkeiten des Setzers in diesem Buche mögen Euer Gnaden nicht weiter beunruhigen! Das ist ein allgemeines Übel: und da diese Fehler dem Werke selbst nicht anhaften, so können sie demselben keinen anderen Schaden bringen als Schönheitspflästerchen in einem hübschen Antlitz.



in der letzten Periode die italienische Dichtung nicht zu ihrem Heile beeinflußt hatte. Aber auch gegen den französischen Einfluß kämpfte er; er lenkte den Blick seiner Zeitgenossen von der französischen auf die englische Litteratur und lehrte sie die Bedeutung Shakespeares für die dramatische Kunst verstehen. Ein anderer Schriftsteller, Melchior Cesarroti (1730—1808) übersetzte den Ossian und brachte dadurch eine eigentümliche Wirkung in der italienischen Poesie hervor, indem er diese in eine neue ideale Welt führte, „die zwar ein düsteres, farbloses Landschaftsbild zeigte, dessen unheimlicher Reiz nur in seiner Wildheit und nebelhaften Unfaßbarkeit bestand, aber von Menschengestalten belebt ward, welche unbeleckt von der Kultur den ursprünglichen Adel der Menschennatur mit ungeschwächter Kraft offenbaren."



Giuseppe Parini.
Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von G. Garavaglia.

Alle diese Männer und ihre Gesinnungsgenossen verkündigten es laut und eindringlich, daß eine Wiedergeburt der Dichtung nicht durch Talente allein heraufzubeschwören sei, sondern vor allem durch sittliche Charaktere. Es traf sich glücklich, daß mit dem Erwachen der Kritik auch die schöpferische Begabung in Italien nach langem Winterschlaf wieder die ersten Frühlingskeime trieb; in seinem berühmten satirischen Gedicht „Der Tag" (Il giorno) hielt Giuseppe Parini (1729—1799), als der erste Dichter dieser neuen Bewegung der Gesellschaft seiner Zeit einen getreuen Spiegel vor; der Dichter lehrt einen jungen Kavalier die Kunst, seinen Tag so zu verbringen, wie es sich für einen jungen Aristokraten ziemt. Mit großer Schärfe der Beobachtung, mit feiner Ironie verspottet der Dichter den Kreislauf des Lebens jener Gesellschaftsklasse, deren einziges Ziel der geschäftige Müßiggang war; darüber hinaus aber stellt er alle Verkehrtheiten, Thorheiten und Lügen des ganzen 18. Jahrhunderts an den Pranger; er ist kein Revolutionär, aber er will reformieren, sein Ziel ist die Freiheit und die nationale Wiedergeburt. Auf zwei Gebieten, in der Lyrik wie in der Satire, hat er seinen Zeitgenossen neue Formen geschaffen; seine lyrischen Gedichte sind der lebendige Ausdruck der Individualität des Dichters; der Enthusiasmus für das Gute, für die freie Gesinnung, für die Mannhaftigkeit des Charakters, der in ihm lebte, durchweht auch diese Oden; sie sind gemütstief

Verlags-Vertrag zwischen Goldoni und Madame Duchesne in Paris über die italienische Übersetzung des „Bourru bienfaisant"; Paris, 28. März 1789.

Verkleinertes Faksimile der eigenhändigen Niederschrift von Goldoni.

Transkription: Je reconnois avoir cedé a Made Duchesne Libraire a Paris un Manuscrit intitulé Jl Burbero di Buon Cuoro, Commedia del Signor Carlo Goldoni, traduction du „Bourru bienfaisant" en langue italienne, faite par l'auteur lui-meme pour qu'elle en juisse en mon lieu, et place, ayant reçu de la dite Dame Duchesne en argent comptant le prix, dont nous etion convenus, et a condition, qu'elle me donnera cinquante exemplaire de la mème Piece, quand elle l'aura faite imprimer. Fait a Paris ce 28 mars 1789. Goldoni.

das Ideal des Lustspieldichters nicht vollständig erreichen konnte. Er selbst stand unter dem Banne Molières, aber dieser Einfluß war keineswegs ein nachteiliger: er lehrte ihn einen höhern Wert auf die Charakteristik und auf die Wahrheit zu legen, er zeigte ihm den Weg, wie er die Menschen aufzufassen und darzustellen habe. Ein gesunder Blick für die Erscheinungen des Lebens zeichnete Goldoni aus; eine scharfe Beobachtung und eine drastische Lebendigkeit der Schilderung findet sich fast in allen seinen Komödien. Er greift kühn in das Leben hinein und holt sich aus demselben jene Gestalten, welche ihm der Darstellung wert erscheinen; er geht von der Commedia dell' arte aus und sucht sie mit dem höhern Lustspiel in eine wirksame Verbindung zu bringen. Man hat ihn den Nachahmer Molières genannt, obwohl er selbst diese Bezeichnung abgelehnt hat, denn er hatte „weder die Tiefe noch das Genie, noch die Weite der Anschauung Molières. Er bewegte sich eigentlich nur mit Glück und Geschick in der bürgerlichen Sphäre, und seine venetianischen Lokalkomödien sind wohl das, was am meisten von ihm befriedigt.“ Sie allein haben sich auch bis heute in voller Frische auf der italienischen Bühne erhalten. Sein Verdienst liegt nicht sowohl in seinen Komödien als vielmehr in den Anregungen, die er gegeben, dem italienischen Theater eine neue Basis und eine nationale Grundlage zu schaffen.



Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Eubner; Originalzeichnung von Bertoldi.

Der Erfolg, welchen Goldoni und seine Charakterkomödie hatte, erweckte ihm einen Gegner, welcher im Grunde genommen denselben Zweck verfolgte, zu seiner Erreichung aber andere Wege einschlug. Es war dies Carlo Gozzi

Faksimile aus einem Briefe von Carlo Gozzi; datiert 24. Juli, Abends, 1773.
Um ca. 1/3 verkleinert.

Transskription: . . . . . A Clio.

Son io che fo profonda riverenza
A lei che loda la mia fantasia
Solo ingegno cortese ed eloquenza
Puo colorire in questa, leggiadria.

Sono vicino a far quella partenza
A cui darei l'epiteto di ria
Se le ridenti stelle d'allegrezza
Tornassero a scemar la mia tristezza.

La supplico de' miei saluti al Sig. Onorato a cui desidero fortuna nelle sue idee. Il Boldrini ch'io vidi a Padova e qui, mi commette i suoi complimenti, ed io con stima particolare ed ossequio mi do l'onore di protestarmi Di V. E. Ummo Divmo Obbmo Sero Carlo Gozzi.

Übersetzung: . . . . . An Clio.

Mir ziemte es, Euch Huld'gung zu bekunden
Die Ihr gepriesen meine Phantasie,
Denn nur Beredtsamkeit, mit Geist verbunden,
Ist's, die dem Urteil solche Anmut lieh.

Ich rüste mich nunmehr in ein'gen Stunden
Zu jener Fahrt — die „böse" nenn ich sie —
Wenn sich der Freude heit're Sterne einen
Um lindernd meine Trauer zu bescheinen.

Übermitteln Sie Herrn Onorato gefälligst meine Grüße; ich wünsche ihm viel Glück zu seinen Plänen. Boldrini, den ich in Padua und hier sah, trägt mir seine Empfehlungen auf, wie auch ich mich beehre mit besonderer Hochachtung und Ergebenheit zu zeichnen. . . . . Carlo Gozzi.

(1722—1801). Zeigte Goldoni eine besondere Vorliebe für das Natürliche, für die Wirklichkeit, für das Leben des Alltags, so suchte Gozzi das Phantastische, das Wunderliche und Abenteuerliche auf, um es in seinen „Fiabe" auf die Bühne

zu bringen. Die alte Neigung des Italieners für die phantastische Romantik kam ihm dabei wesentlich zu statten; der Geschmack an bunten Märchenspielen war auch in dieser Zeit noch nicht erloschen. Auch Gozzi trat als Reformator der Commedia dell' arte auf; er wollte sie in seinen theatralischen Märchenspielen fortbilden und auf eine höhere Stufe erheben, indem er die alten Masken zu Trägern einer phantastischen Handlung machte. Er erreichte dadurch auch wirklich einen großen Erfolg, mehr als durch die Satiren und Angriffe, welche er gegen die Reform Goldonis richtete. Aber die nationale Entwickelung des italienischen Lustspiels hat er dadurch nicht gefördert; er beherrschte zwar eine Zeitlang die italienische Bühne, ja er wurde von fremden Dichtern, welche dieselbe romantisch-phantastische Richtung einschlugen, bewundert und nachgeahmt; aber eine gedeihliche Einwirkung hat er auf die nationale Bühne nicht ausgeübt. Den Unterschied zwischen beiden hat ein moderner Litterarhistoriker treffend in folgenden Sätzen ausgesprochen: „Goldoni hat an die Stelle der nationalen, aber ganz konventionell gewordenen Masken mit ihren stehenden Lazzi die nationalen Charaktere und Sitten wenn auch nur des bürgerlichen Lebens gesetzt, Gozzi der Maskenkomödie ein fremdes Gewand und einen phantastischen, dem ursprünglichen National-Burlesken abgewendeten Charakter gegeben. Das Gozzische Märchendrama] ist daher nur eine interessante Episode in der Entwickelung des italienischen Theaters, doch keineswegs, wie man gemeint, eine neue Epoche in der Entwickelung desselben noch die Grundlage für eine neue Form des italienischen nationalen Dramas. Goldoni hat dagegen, wie schon gesagt, wirklich eine Schule gebildet."

Später als das nationale Lustspiel gelangte das italienische Drama zu neuem Aufschwung. Vittorio Graf Alfieri (1749—1803), der bedeutendste Dichter dieser Periode, erlöste das italienische Drama aus den Fesseln, in welchen es Jahrhunderte lang geschmachtet hat; er war ein großer Mann und ein begeisterter Patriot; „er trug die Zukunft Italiens in seiner Seele." Der Sprößling eines alten piemontesischen Adelsgeschlechts hatte er selbst das Leben in Unthätigkeit überwunden und schon in jungen Jahren den hohen Entschluß gefaßt, die italienische Poesie aus dem Elend zu befreien, in das sie während der Marinischen Periode versunken war. In seiner Selbstbiographie, die eine der merkwürdigsten Bekenntnisschriften ist, welche die Litteratur aufzuweisen hat, schildert er seinen Charakter als „entschlossen, unbezähmbar und trotzig, voll und überströmend von den Gefühlen der Liebe mit all ihrem Übermaß, in der eigensinnigsten Verbindung mit einem bis zur Wut gesteigerten Haß gegen jede Vergewaltigung." Mit einem solchen Charakter und mit einer dichterischen Kraft von seltener Tiefe ging er an die Reform des Dramas; seine Kenntnisse waren nicht allzugroß, er kannte weder die Antike noch Shakespeare, nur französische und italienische Tragödien hatte er gesehen; selbst die dramatischen Regeln waren ihm wenig geläufig; aber mit entschlossener Kühnheit ging er an sein Werk. Er hatte den Mut, den vor ihm in Italien seit Dante keiner besessen hatte, nämlich sich mit seiner eigenen Natur hervorzuwagen, und darin bestand das Geheimnis seines Erfolgs. In eine stürmische Zeit fiel sein poetisches Schaffen;

alle seine Dramen durchzieht die Begeisterung für die Größe seiner Nation, die Hoffnung auf ihre Wiederauferstehung. Sein einziger Zweck war, die Leidenschaften und das tragische Pathos zu sittlicher Energie zu läutern. Mit einer seltenen Willenskraft steigerte er seine ursprünglichen Anlagen zu einer wahrhaft genialen Größe, er war ein Mann von seltenem Charakter und ein Dichter voll Leidenschaft und Kraft. Die Mängel seiner Stücke hat er selbst am besten erkannt, indem er sagte: „Wer den Aufbau einer einzigen meiner Tragödien kennt, kennt sie alle. Der erste Akt aufs kürzeste, der Held womöglich erst im zweiten Akt erscheinend, nirgends ein Zwischenfall, viel Dialog. Die vierten Akte unbedeutend, hie und da Lücken in der Handlung, die der Dichter durch die Leidenschaftlichkeit der Rede zu verdecken sucht; die fünften Akte äußerst kurz, vom schnellsten Verlauf, ganz Handlung und Szene; der Sterbende karg in Worten; dies ist in Kürze der Gang aller meiner Stücke." Es ist natürlich, daß mit diesem Gang eine gewisse Einförmigkeit verbunden war; die Verknüpfung der Begebenheiten macht dem Dichter keine Sorge; ihm ist es vor allem um die dramatische und ästhetische Wirkung zu thun, und eine solche hat er in den besten seiner Tragödien wie „Mirrha", „Saul", „Merope", „Virginia" und „Philipp II." wohl erreicht. Es ist schon von einem Übersetzer Alfieris sehr zutreffend bemerkt worden, daß gerade seine großen und zumal in der damaligen Zeit so seltenen Charaktereigenschaften es waren, die ihn hinderten, Kunstwerke von ewiger Schönheit und Lebenskraft zu schaffen: „das Übergewicht der sittlichen über die sinnlichen Kräfte, des Willens über den Spieltrieb der Phantasie, der Macht und Würde seines Naturells über die bewußte sich frei bewegende Anmut der natürlichen Begabung." Im Kampfe einer untergehenden Welt suchte er die Ideen einer neuen Zeit in seinen Dramen auszusprechen. So eilte er im Sturmschritt über alle dramatischen Regeln hinweg zur Katastrophe, deren Eindruck die sittliche Läuterung im Gemüte des Hörers bewirken soll; es sind nicht Menschen, sondern Ideen, die er uns vorführt; die sittliche Energie seiner Helden mußte aber auf die Jugend seines Volkes einen tiefen Eindruck machen und in ihrer Seele ein starkes Echo wecken. Wenn man bedenkt, wie die ganze Poesie jener Zeit zu melodischem Wohllaut, zu sentimentaler Gefühlsschwelgerei und poetischen Märchenspielen neigte, so muß man einen Dichter bewundern, der mit solcher Kraft und Leidenschaft seine freien Ideen mit Verzicht auf jeden Bilderschmuck, auf jede rhetorische Einkleidung uud auf den Wohllaut der Sprache zum Ausdruck zu bringen suchte. Wenn man seine Tragödie „Philipp II." liest, so wird man erkennen, daß in ihm etwas von dem tragischen Pathos lebte, welches Schiller erfüllte; sein erstes Trauerspiel von Bedeutung, die „Antigone", entstand gleichzeitig mit Schillers „Räubern". In der Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft, in seiner Begeisterung für die Freiheit und in der hinreißenden Gewalt seiner Persönlichkeit hat Alfieri entschieden etwas mit Schiller Verwandtes. Der ganze Haß des Dichters gegen die Priester- und Despotenherrschaft, die sein Vaterland zu Grunde richtet, spricht sich in seinen Tragödien aus, vor allem in „Saul," wo er im vierten Akt den König und den Hohenpriester Achimelech in einer merkwürdigen Szene gegenüberstellt. Achimelech ist im Lager erschienen, um Saul zu trösten; aber dieser entgegnet ihm:



Vittorio Graf Alfieri.

Nach dem Kupferstiche von P. Toschi und Ant. Isac. Originalgemälde von F. X. Fabre.



Von Mitleid sprichst du, Priester, als ob Mitleid
Ein Priester je empfände! Blutdurst, Rache
Nur kennt ihr! Schien es Samuel nicht ein arges
Verbrechen, daß ich schonen wollte jenen
Besiegten König der Amalekiter?
Er war ein edler Fürst, ein tapfrer Krieger,
Der für sein Volk gestritten und geblutet!
Im Kampfgewühle wurde er gefangen.
Man brachte ihn gefesselt. Edle Kühnheit,
Nicht Trotz, nicht Demut sprach aus seinen Blicken;
Gern hätt' ich ihn geschont! Der wilde Samuel
Ergrimmte ob des Königs stolzer Haltung.
Mit priesterlichen Händen stieß er dreimal
Den Stahl in des Gefangnen unbewehrte
Entblößte Brust! Das, Priester, sind die Schlachten,
Wie ihr sie schlagt, ihr Feiglinge! Wer gegen
Den König sich erhebt, der findet Hilfe
Bei euch und Schutz! Ihr kümmert euch um alles,
Nur nicht um den Altar! Was seid ihr? Priester?
Feiglinge seid ihr, die im Schatten schleichend
Uns höhnen, wenn wir allen Schrecken trotzen
Des Krieges; die gehüllt in weiche Linnen
Uns, die wir unterm schweren Stahle schwitzen,
Beherrschen wollen! Für die Kinder kämpfen,
Für unsere Frauen, für euch selber kämpfen
Im Felde wir! Ihr aber, feig wie Weiber,
Wollt mit der Liebe leerem Gaukelspiele
Uns meistern und wollt unser Schwert beherrschen!

Der Hohepriester bleibt dem König die Antwort nicht schuldig; er weiß die Rechte des Altars gegen die des Thrones in wohlgesetzten Worten zu verteidigen.

Wenn ein neuerer Dichter von Alfieri behauptet hat, daß ihm der geschichtliche Sinn gefehlt, daß er der Griechen Milde und der Ruhe der Seele entbehrt habe, so läßt sich dagegen kein berechtigter Einwand erheben; aber die Kraft, die er entwickelt, der Mut, mit dem er sich an die kühnsten Probleme und die sprödesten Stoffe gewagt, seine Begeisterung für die Freiheit und sein Haß gegen die Tyrannei, den er in seinen Gestalten verkörpert und in Liedern, in Sonetten und Satiren ausströmen läßt, erhebt ihn zu den größten Dichtern der neuern italienischen Poesie. Jenes Sonett, in welchem er die Tragik seines Lebens zu schildern versucht, zeigt uns den Dichter in seiner wahren Bedeutung und in seiner Charaktergröße.

Ich werde von geheimer Scham verzehrt
Um einen Fluch des Schicksals. Ohne diesen
Hätt' ich mich auch vielleicht als Mann erwiesen
Und, statt zu sprechen, mich in That bewährt.

Daß ich als Mann zur Welt kam, was ist's wert:
Durft' ich kein freies Vaterland erkiesen?
Drum fühl' ich stets in mir den Zwerg beim Riesen,
So oft emporzustreben ich begehrt.

Doch ist ein Trost in solchem Leid geblieben,
Der schmeichelnd mich umklingt: Was wir auch sehn
An Menschenwerk, muß mit der Zeit zerstieben.

Des Dichters Wort allein kann nicht vergehn.
Was freie Geister selbst im Joch geschrieben,
Stirbt niemals oder wird einst auferstehn.

Und diese Hoffnung ward nicht zu schanden. In der frischen Morgenluft, die uns aus seinen Schöpfungen entgegenweht, mußten die Spukgestalten einer seichten und krankhaften Sentimentalität, einer abgeblaßten, traumhaften Märchenwelt zerstieben; aber auch die Ernüchterung konnte bei dem eigentümlichen Charakter der Italiener nicht lange vorhalten: die Reaktion machte sich zunächst in der Satire gegen das alte Wesen und die verrosteten Zustände Luft; dann aber erwachte der Freiheitsrausch, der von Frankreich aus durch das ganze Europa ging; auf die jungen Geister, die sich nach Erlösung sehnten, wirkte das Beispiel solcher Dichter wie Parini und Alfieri anfeuernd und ermutigend für die Jugend ihres Volkes; der Kunststil, welchen Alfieri geschaffen, wurde für die italienische Tragödie maßgebend; er wollte seine Nation „frei, stark, edelmütig, patriotisch, unduldsam gegen jede Gewalt und in allen Leidenschaften hochherzig" machen. In diesem Streben wurde er von seinen Schülern und Nachahmern unterstützt; von diesen sind die beiden Brüder Ippolito und Giovanni Pindemonte zu nennen, welche mit Entschiedenheit in den Kampf der Ideen eintraten und in ihren Tragödien den Weg einschlugen, den Alfieri vorgezeichnet hatte. Der bedeutendste Nachfolger Alfieris aber war sicher Vincenzo Monti (1754—1825); in seinen dramatischen Dichtungen „Aristodemo", „Galeotto Manfredi" und „Cajus Grachus", in seinem epischen Gedicht „Auf den Tod Hugo Bassevilles" (Cantica in morte di Ugo Basville) schließt er sich eng an Alfieri an; aber es fehlte ihm die sittliche Wärme und die Innerlichkeit, welche Alfieri beseelte. In seinen Dramen zeigt sich ein sorgfältiges Studium Shakespeares und der Antike; er hatte eine lebhafte Phantasie und erhob sich durch die Kühnheit seiner Bilder, durch den Adel und den Rhythmus des Ausdrucks fast bis zur Höhe Dantes. Als die ersten Gesänge seines Epos erschienen, glaubte man in Italien, es sei ein neuer Dante erstanden, so kühn, so schwungvoll, so erhaben war seine Dichtung; aber Monti fehlte die sittliche Kraft und der Glaube an die Gestalten seiner eigenen Phantasie; sein Epos wurde nicht vollendet, weil seine politische Überzeugung inzwischen manche Wandelungen erlitten hatte. Er besaß nicht die Würde noch die lautere Überzeugung, durch welche Alfieri eine so tiefe Wirkung hervorbrachte; der Hauch der Wahrheit weht nur durch die Gedichte, die frei sind von den Strömungen der Zeit, und in welchen Monti die klassische Vergangenheit Italiens oder die moderne Größe Napoleons preist, wie in dem berühmten Gedicht „Bella Italia".

Und so seh' ich doch dich wieder,
Mein Italien, teures Land!
Zitternd fühl' ich Herz und Glieder
Von Entzücken übermannt.

Deine Schönheit, die dir immer
Bittrer Quell der Thräne war,
Gab dich in die Knechtschaft grimmer
Fremder Freier ganz und gar.

Doch ein täuschend eitles Hoffen
Schmeichelte die Könige nur.
Nicht für die Barbaren offen
Steht der Garten der Natur.

Rettend naht von Libyens Meere
Bonaparte dir in Eil',
Sieht in deinem Aug' die Zähre,
Sieht's und zückt den Donnerkeil.

Der Ruhm des corsischen Eroberers hatte ihn wie so viele andere Dichter geblendet und ließ ihn die furchtbaren Übel vergessen, die sein Vaterland und er selbst durch Napoleon erlitten. So blieb sein Leben wie seine Poesie nur ein Fragment; er konnte keine tiefgreifende Wirkung üben, weil ihm die sittliche Kraft und die Lauterkeit der Gesinnung fehlten. Der Vergleich mit Alfieri, der so nahe lag, mußte zu seinen Ungunsten ausfallen; Monti, der eine höhere poetische Begabung besaß, mußte gegen Alfieri zurückstehen. Der Gegensatz zwischen den beiden Dichtern, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts die geistige Bewegung in Italien anführten, war ein großer. „Dort ein Talent, das seiner kargen Natur durch eine beispiellose Energie des Charakters einen reichen Gewinn abtrotzte, hier ein verschwenderisch ausgestatteter Geist, der durch den Mangel an sittlichem Halt sich selbst und die Nachwelt um die Freude an seinem Reichtum betrog."

Die Periode aber, welche das Genie dieser beiden Dichter beherrschte, zählte noch einen großen Dichter, welcher namentlich auf dem Gebiete der lyrischen Poesie die Anregungen der modernen Zeit mit den Traditionen der klassischen Vergangenheit in eine gewisse Harmonie zu bringen suchte. Sein Name war Ugo Foscolo (1778—1827); er hat sich in seinem stürmisch bewegten Leben im Gegensatz zu Monti als ein ehrenvoller Charakter bewiesen; mit Freimut kämpfte er für die neue Idee und für die Unabhängigkeit des Vaterlandes und die wahre Freiheit. Er hatte wie Alfieri begonnen, indem er die junge Freiheit, welche Bonaparte Italien zu bringen schien, mit lyrischer Überschwänglichkeit begrüßte; aber fast zu derselben Zeit übergab der Held, den er besungen, sein Venedig an Österreich; aus dem Gefühl der Enttäuschung und der Schande heraus ist jenes Werk entstanden, welches Ugo Foscolos dichterischen Ruhm begründen sollte, nämlich der Roman „Die letzten Briefe des Jacopo Ortis" (Ultime lettere di Jacopo Ortis), ein italienischer Werther, im Charakter des Helden und in Episoden an den deutschen sich anschmiegend, in den Motiven und in der Katastrophe aber von durchaus origineller Kraft. Der leidenschaftliche Schmerz um das Unglück des Vaterlandes vereinigte sich mit dem Weh einer



Ugo Foscolo.
Faksimile einer anonymen Radierung.

getäuschten und verratenen Liebe in diesem Roman, der eine krankhaft überreizte Empfindung und einen großen Überschwang von Gefühlen in sich barg. Der Held der Geschichte war ein junger Istrier, der sich, als Foscolo in Padua studierte, dort aus unglücklicher Liebe erschossen hatte. Auch als Lehrer wie als Kritiker und in seinen nach dem Vorbild Alfieris gehaltenen Tragödien äußerte sich Foscolo mit Freimut über die politische Lage seines Vaterlandes; dann griff er selbst zu den Waffen; als Soldat der Republik kämpfte er bei Cento an der Trebbia, bei Novi, bei Genua; später schrieb er Satiren gegen die litterarischen Verhältnisse und gelehrte Essays über Dante und Petrarca. Seine eigentliche Bedeutung aber ruht in seinem großen „Gräbergedicht“ (I sepolcri), als einem Protest gegen das Gesetz der Republik, welches die Gleichheit der Gräber verordnet hatte. Dagegen lehnte sich sein Sinn auf; er wollte nicht, daß ein Dichter wie Parini neben einem gemeinen Verbrecher ruhen sollte; er fühlte sich als Dichter wie als Mensch verletzt, und hieraus schöpfte er die Anregungen zu jener Dichtung, in welcher eine neue Religion der Gräber mit hoher Begeisterung verkündigt wurde. „Das Gedicht ist eine Geschichte der Menschheit von einem neuen Gesichtspunkt aus, eine Geschichte der Lebenden aus der Totenperspektive entworfen. Als es erschien, war es, als sei eine Seite berührt worden, die in allen Herzen nachzitterte.“ Das Gedicht ist an Ippolito Pindemonte gerichtet und beginnt mit folgenden Versen:

Ist in Cypressenschatten und in Urnen,
Von Thränen mild betaut, der Todesschlaf
Denn minder traurig? Wenn das Sonnenlicht
Nicht mehr für mich auf Erden dieses schöne
Geschlecht ernährt der Pflanzen und der Tiere,
Nicht mehr mit schmeichelnd holden Lockungen
Der Reigen künft'ger Stunden mich umtanzt,
Nicht eines Verses schwermutvollem Wohllaut,
Geliebter Freund, ich fürder lauschen soll,
Nicht mehr in mir der Hauch ertönen wird
Der jungfräulichen Musen und der Liebe,
Der einzig noch beseelt mein unstät Leben:
Wär' dann ein Stein Ersatz verlorner Tage,
Der mein Gebein von den Unzähl'gen scheidet,
Die hinsät über Meer und Land der Tod?
Wohl wahr ist's, Pindemonte, auch die Hoffnung,
Zuletzt von allen Göttern, flieht die Gräber,
Und alle Dinge hüllt Vergessenheit
In ihre Nacht und eine ruhelose
Welt treibet alles um, und Menschen, Gräber,
Die letzten Bilder und die letzten Trümmer
Von Erd' und Himmel wandelt einst die Zeit.

Aber dennoch möchte sich der Mensch nicht den Wahn mißgönnen, der den Abgeschiedenen am Thor des Hades noch verweilen läßt; nur den, der kein Erbteil an Liebe hinterlasse, ängstige die Urne wenig. Darum wendet sich der Dichter gegen das neue Gesetz, welches die Gräber dem Blick der Treue entrückt und die Toten des Namens beraubt.

In begeisterten Worten schildert er hierauf die Bedeutung, welche die Gräber der Großen für die nachkommenden Geschlechter haben; schön und heilig machen sie dem Wanderer die Erde, die sie birgt; sie spornen tapfere Herzen zu edlen Thaten an; von jeher seien die Musen als Grabhüterinnen gefeiert worden.

Faksimile eines Briefes von Ugo Foscolo an Giangiacomo Trivulzio in Mailand. Um $^1/_4$ verkleinert.

Transskription: Pregiatissimo amico, Tutto lo squarcio che vi compiaceste di farmi copiare è già stampato, e per progredire aspetto solo che mi compiate il beneficio. — Se mai il vostro amanuense avesse terminata l'opera sua, piaciavi di far consegnare le carte al mio domestico; se non, quel tanto che si è fatto. Sarei venuto io in persona, ma da nove giorni una febbre quotidiana che m'invesce verso sera e non m'abbandona che a mattina avanzata mi tiene in carcere. — Accogliete frattanto i miei ringraziamenti, e fatte ch'io possa retribuirvi di vostra gentilezza. Milano — ..... Ugo Foscolo.

Übersetzung: Verehrtester Freund, Das ganze Stück, welches Sie mich gefälligst kopieren ließen, ist bereits gedruckt, und um fortzufahren, erwarte ich nur, daß Sie Ihre Freundlichkeit nunmehr vollenden. Sollte Ihr Amanuensis seine Arbeit bereits beendet haben, so wollen Sie das Manuskript gefälligst meinem Bedienten einhändigen; wo nicht, soweit dasselbe beendet ist. Ich wäre persönlich gekommen, aber seit acht Tagen hält mich ein tägliches Fieber, welches mich gegen Abend befällt und mich erst spät am Morgen verläßt, gefangen. Nehmen Sie inzwischen meinen Dank entgegen und geben Sie mir Gelegenheit, Ihre Gefälligkeit zu erwidern. Milano —. Ugo Foscolo.

Der Wohllaut, der von den Gräbern noch herüberwehe, besiege das Schweigen der Jahrtausende. Der Dichter schließt mit einer elegischen aber tief poetischen Vision, die ihn auf Trojas Fluren versetzt und die Gestalt der Kassandra, der

blinden Seherin, vor Augen führt, die das Unheil beklagt, das über Troja gekommen, aber den Trost findet, daß die Penaten der Vaterstadt in ihren Gräbern ruhen. Sie ruft die Götter auf, diese Gräber ihrer Ahnen zu schirmen:

. . . . Eines Tages werdet
Ihr einen blinden Bettler unter euren
Uralten Schatten irren seh'n und wankend
Eintreten in die Grüfte und die Urnen
Umarmen und befragen, — dann mit Stöhnen
Verkünden wird die tiefgehöhlte Gruft,
Wie zweimal Ilion sank und wieder aufstand
In neuem Glanz auf den verstummten Straßen,
Daß höhrer Ruhm den Peleussöhnen werde,
Die sein Geschick vollbracht. Der heil'ge Seher
Wird, mit Gesang die traur'gen Schatten tröstend,
Verew'gen Argus' Fürsten rings, soweit
Vater Okeanos die Erd' umgürtet.
Dann wird man, Hektor, dich mit Thränen ehren,
Wo Blut, fürs Vaterland vergossen, heilig
Noch gilt und wert der Thränen, und solange
Die Sonne niederblickt auf Menschenleid.

Vierte Periode.

Wenn man, um den Unterschied zu erklären, welcher zwischen der Geschichte Italiens und der der anderen europäischen Länder obwaltet, auf die geographische Lage hingewiesen hat, die es fast nach allen Seiten hin offen hält und auf diese Weise fremde Einwirkungen begünstigt, zugleich selbst aber wieder in die Ferne lockt, und die Italien zur Kreuzungsstraße des europäischen Völkerverkehrs im Mittelalter machte, auf der sich freundlich oder feindlich eine halbe Welt begegnete, so kann man wohl dieselbe Erklärung für die Entwickelung der italienischen Litteratur von den Tagen der Spätrenaissance bis auf die neue Zeit in Anspruch nehmen. Wie allen politischen, so war Italien in diesen Perioden auch allen geistigen Einflüssen von außen her zugänglich; bald wurde Frankreich, bald England, bald Deutschland für die geistigen Strömungen des Landes maßgebend, hemmend oder fördernd; aber die hohe Begabung des italienischen Volkes ließ diese Einwirkungen nie zu einem allein entscheidenden Faktor in seinem geistigen Leben werden. Alles was seine Dichter, sei es auf dem Gebiete des Dramas, der Lyrik oder des Romans fremden Einflüssen zu verdanken hatten, wurde in Italien im nationalen Geiste wiedergeboren; diese Wiedergeburt des nationalen Bewußtseins um die Mitte des 18. Jahrhunderts, an welcher die Litteratur einen so hervorragenden Anteil genommen hatte, hemmte auch nicht die Beziehungen zu den anderen Völkern und ihren Litteraturen; sie bewirkte vielmehr desto innigern Anschluß an diejenigen Elemente des deutschen und englischen Geistes, welche aus dem gleichen Bestreben hervorgegangen waren und ein gleiches Ziel verfolgten.

Die politischen Ereignisse hatten hier wie dort dieselben Bewegungen hervorgerufen; der Jubelrausch der Revolution hatte auch in Italien alle freien Geister ergriffen. Aber nur zu bald war dieser Rausch verflogen. Dann feierte

man in Napoleon den großen Helden und Eroberer, der, so hoffte man, Italien die heiß ersehnte Freiheit bringen werde. Aber auch dieses Ideal wurde zertrümmert, als man in Napoleon nicht den Helden, sondern den Würgengel erkannte. So fanden die Restauration und die Reaktion in Italien wie im übrigen Europa eine geebnete Bahn. Die Ideale, welchen man siegestrunken zugejauchzt, waren zerronnen, nur das Sehnen nach einer Erlösung war geblieben. Aus diesem Sehnen ist überall die Romantik hervorgegangen. Schon in den Dichtungen Ugo Foscolos konnte man ein Wehen dieses Geistes verspüren; die Anregungen aber, welche von Dichtern wie Parini und Monti, von Alfieri und Foscolo ausgingen, wirkten in dieser Zeit mächtig nach; es entstand ein neues Geschlecht, welches zu den glorreichen klassischen Traditionen der italienischen Litteratur zurückkehrte und unmittelbar an Dante anknüpfte. In seiner „Göttlichen Komödie" fand es ja „das Zentrum der Romantik"; daneben widmete es sein lebhaftes Interesse der deutschen, der französischen und englischen Romantik. Byron und Goethe wurden ein Gegenstand eifriger Studien und inniger Sympathie von seiten der italienischen Poeten dieser neuen Zeit; man sagte sich von den alten Kunstformen los, welche seit Petrarca die Poesie beherrscht hatten; man suchte der Subjektivität des Geistes und Gemüts ihr freies Recht in der Dichtung zu gewähren, man legte geringern Wert auf die Kunstform als auf den Inhalt einer Dichtung; man sprach es offen aus, daß nicht der Genuß des Schönen, die Befriedigung der Phantasie, sondern die Wirkung auf das Gemüt und die Gesinnung das Ziel des Dichters sein müsse, daß die Kunst nicht Selbstzweck, sondern um des Guten willen, das sie zu fördern berufen sei, gepflegt werden solle.

Mit diesen Anschauungen wendete sich die italienische Romantik der deutschen zu; aber es waltete doch ein erheblicher Unterschied zwischen beiden Richtungen ob; die politischen Verhältnisse Italiens näherten ihre Dichtung mehr der französischen Romantik als der deutschen, denn hier wie dort suchte man die Ideen der Freiheit mit den wiedererwachten religiösen Gefühlen in einen gewissen Einklang zu bringen. Aus diesen Gefühlen war zwar auch die deutsche Romantik hervorgegangen, aber sie trat später in den Dienst jener Mächte, welche die Ideale des Mittelalters über die Ideen der Freiheit stellten. Der Katholicismus der italienischen Romantik hatte einen nationalen Untergrund; man sah in dem Papsttum eine nationale Institution, von welcher man glaubte, daß sie im stande sein werde, die verschiedenen Parteien zu einigen. Als man aber zu Erkenntnis des Irrtums gelangte, in den die romantische Schule sich verstrickt hatte, war bereits eine neue Zeit angebrochen, für welche die Periode der Romantik nur als eine Übergangszeit von den klassischen zu den modernen Ideen erschien, die nunmehr wie alle anderen, so auch die italienische Litteratur ausschließlich beherrschte und erfüllte.

Die Grundgedanken der Romantik, die Vertiefung und Verinnerlichung des Geistes, die religiöse Erhebung im Bunde mit der nationalen Erstarkung, fanden ihren treuesten Ausdruck bei einigen hervorragenden Dichtern dieser Übergangsperiode, die der Lyrik wie dem Drama und dem Roman neue Gründe erschlossen, auf welchen ein folgendes, glücklicheres Geschlecht die Ernte der Saat

einheimsen konnte, die jene im Morgengrauen des jungen Tages ausgesät hatten. Diese Dichter waren Alessandro Manzoni, Silvio Pellico und Giovanni Battista Niccolini. Alessandro Manzoni (1785—1873) aus Mailand war der eigentliche Chorführer der Romantik. Die freie Bewegung der Zeit hatte auch ihn ergriffen; er war von den Ideen der Philosophie des 18. Jahrhunderts erfüllt, aber sein reiner Geist bewahrte ihn vor den Ausschreitungen, zu welchen die Vertreter jener Ideen gelangten. Ein tief ethischer Zug ging durch sein ganzes Wesen; er bekannte sich zu hohen sittlichen Idealen und sprach diese mit warmer Empfindung aus. Schon in jungen Jahren vollzog sich aber in seinem Geiste eine große innere Umwandlung; es wird erzählt, daß er eines Tages in einer Kirche zu Paris lange in Betrachtung versunken über religiöse Ideen nachgedacht und plötzlich die Worte ausgerufen habe: „O mein Gott, wenn du bist, so enthülle dich mir!“ — und aus dieser Kirche sei er als gläubiger Katholik hinweggegangen. Diese innere Umwandlung rief auch eine künstlerische Wiedergeburt in ihm hervor; in seinen „Heiligen Hymnen“ (Inni sacri) sprach er die Idee der italienischen Romantik mit frommer Begeisterung aus; die Ideen seiner Dichtung gingen aus einem reinen und naiven Sinn hervor; sie zeichnen sich aber, wie schon Goethe, der an Manzoni ein lebhaftes Interesse genommen, hervorhebt, durch eine „gewisse Kühnheit des Geistes, der Gleichnisse, der Vorgänge“ vor anderen Dichtungen aus, und sie geben das Zeugnis, „daß eine Sprache, wenn sie auch Jahrhunderte lang durchgearbeitet worden, immer wieder frisch und neu erscheint, sobald ein frischer jugendlicher Geist sie ergreifen, sich ihrer bedienen mag“.



Alessandro Manzoni.
Nach dem Kupferstiche von F. Vendramini;
Originalzeichnung von P. Ermini.

In dem Kampfe, der in Italien zwischen Klassik und Romanticismus ausbrach, stand Manzoni ganz auf seiten der letztern Richtung; er verleugnete nicht die Bildung, die er den Griechen und Römern verdankte, aber der Einfluß des Glaubens war doch ein tieferer. In seinen Hymnen feiert Manzoni die Ideale dieses Glaubens, die Auferstehung, den Namen Maria, durch welchen die ältere Kirche ihre Überlieferung und Lehre so poetisch zu gestalten wußte, die Geburt Jesu als die Morgenröte aller Hoffnungen des Menschengeschlechts und die Passion als Nacht und Finsternis aller Erdenleiden, „in welche die wohl-

thätige Gottheit sich einen Augenblick zu unserem Heile versenken mochte". Manzoni erscheint in diesen Hymnen als ein gläubiger Christ, aber ohne Schwärmerei, ohne Eifer, ohne Härte. Auch das Trauerspiel „Carmagnola" erregte das Interesse Goethes; die Bedeutung dieses Dramas beruht aber weniger auf seinem Kunstwert als darauf, daß Manzoni zum erstenmal es wagte, die aristotelischen Einheiten zu durchbrechen, mit den klassischen Traditionen aufzuräumen und das Ideal eines historischen und nationalen Dramas aufzustellen. Auch in diesem Werk erkannte Goethe „den wahrhaften, klar auffassenden, innig durchdringenden, menschlich fühlenden, gemütlichen Dichter", dessen Drama er einer ausführlichen, dem Gang der Tragödie Szene für Szene folgenden Analyse wert erachtete. Aus seinen Dramen aber wie aus seinen Hymnen und lyrischen Gedichten weht uns immer derselbe von dem Geist der neuen Zeit erfüllte eigenartig schwärmerische, idealistische Ton und Schwung des Dichters entgegen, der auf der Grundlage eines echt humanen Gefühls beruht und den innersten Kern der die Zeit bewegenden Fragen in eine poetische Verklärung brachte. Das berühmteste von Manzonis Gedichten ist jene Ode auf Napoleons Tod, „Der fünfte Mai" (Il cinque maggio), welche im Jahre 1821 erschien, und von welcher die Italiener behaupteten, daß sich in ihr die Größe Pindars mit dem erhabenen Enthusiasmus Dante verbinde. Des Gedicht beginnt in deutscher Nachbildung also:

Er war! So wie bewegungslos,
Nachdem der Mund erblaßte,
Die Hülle lag, uneingedenk
Welch einen Geist sie faßte, —
So steht die Welt wie schlaggelähmt
Bei dieser Kunde still.

Stumm denkt sie an den Todeskampf
Des einen Schicksalsvollen,
Und fragt, wann wohl ein Menschenfuß
Auf ihre blut'gen Schollen
Solch eines Daseins Riesenspur
Von neuem drücken will.

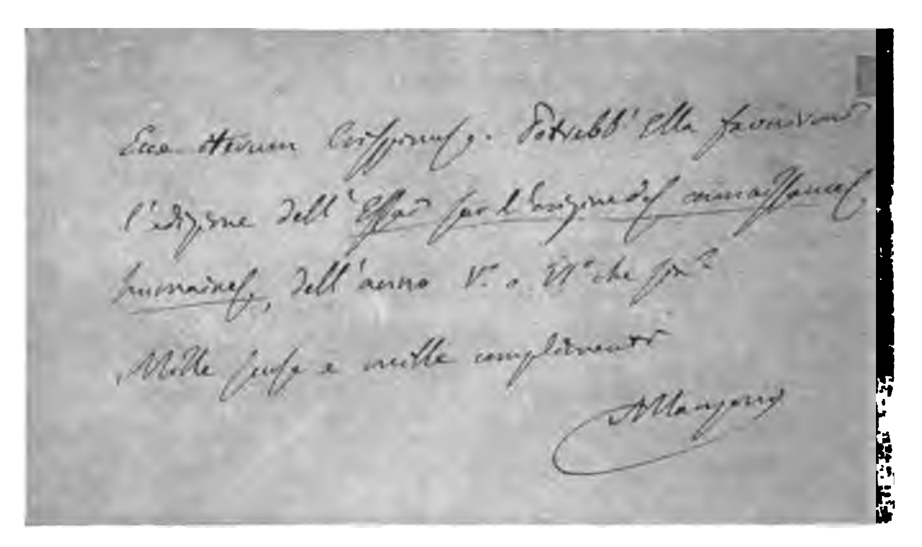
Der Dichter schließt, nachdem er das Schicksal seines Helden beklagt:

O schöner, ew'ger, seliger
Triumphgewohnter Glaube,
Frohlockend zeichn' auch dieses auf:
Daß nie zuvor im Staube
Sich vor der Schmach von Golgatha
Gebeugt ein stolzer Mut.

Heiß' schweige jedes Lästerwort,
Das diese Asche schändet!
Es hat der Gott, der stürzt und hebt,
Der Leid und Tröstung sendet,
Auf dem verlass'nen Sterbebett
Ihm an der Brust geruht.

Die eigentliche Kraft Manzonis entfaltet sich aber in seinem Roman „Die Verlobten" (I promessi sposi), durch welchen er die historische Erzählung nach dem Muster Walter Scotts in die italienische Litteratur einführte. Die Handlung ist eine sehr einfache: es ist die Liebes- und Leidensgeschichte zweier Kinder des Volkes, die, von einem mächtigen Feudalherrn verfolgt, in einem Kapuzinermönch ihren Beschützer finden. Aber gleichwohl ist der Roman ein Meisterwerk; vor allem ist es die Charakteristik der Zeit, das Bild von dem Italien des 17. Jahrhunderts, welches uns mächtig fesselt. Manzoni mußte eifrige Studien gemacht haben, um dieses Bild zeichnen zu können; seine scharfe Beobachtungsgabe und seine dichterische Phantasie ergänzten dasselbe nach allen Richtungen hin; nicht minder muß die psychologisch tiefe Charakteristik der einzelnen auftretenden Per-

sonen unsere Bewunderung erregen, und zu all dem kommt eine Darstellung von wunderbarem Gleichmaß, heiterer Klarheit und einfacher, erhabener Schönheit. Die Zeitgenossen konnten sich über die Bedeutung dieses Werkes nicht einigen; die einen nannten es „Die Iliade des Christentums“, die anderen sahen darin ein reaktionäres Werk. Auch hier hat Goethe den Ton für die richtige Würdigung dieser bedeutenden Schöpfung angegeben, indem er sagte: „Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen nicht herauskommt.“ Die Klarheit in der Behandlung und Darstellung des einzelnen verglich Goethe mit der Klarheit des italienischen Himmels selbst. Aber auch in Italien erkannte man bald, daß es nicht bloß



Faksimile eines Billets von A. Manzoni an den Bibliothekar Fr. Rossi. Fast Originalgröße.

Transskription: Ecce iterum Crispinus (?) Potrebb' Ella favorirmi l'edizione dell' Essai sur l'origine de connaissance humaine, dell' anno V° o VI° che sia? Mille scuse e mille complimenti.
A Manzoni.

eine einfache, rührende Geschichte oder gar ein Tendenzroman sei, den Manzoni geschaffen, sondern daß es ihm gelungen war, die Entwickelung des sittlichen Bewußtseins durch alle Stufen menschlicher Erkenntnis zu schildern, „die Geschichte der menschlichen Seele zu schreiben, wie sie vor ihm niemals in einem einzigen Werk zusammengefaßt worden war“.

Aus den Stimmungen, welche die Schöpfungen Manzonis durchwehte, ist die italienische Romantik hervorgegangen. Manzoni selbst hat sich niemals zum Führer einer Schule aufgeworfen, viel eher war Foscolo geeignet, einen Kreis von Jüngern und gleichstrebenden Genossen für seine Ideen zu begeistern; von

diesen Jüngern ist **Silvio Pellico** (1789—1854) aus Saluzzo um seiner Schicksale willen der bekannteste. In den Bleikammern von Venedig und auf dem Spielberg bei Brünn hat er alle diese Qualen erduldet, welche er in seinem berühmten Buche „**Meine Kerker**“ (Le mie prigioni) so ausführlich geschildert hat. Dieses Buch hat ihm seinen eigentlichen Ruhm verschafft. Von seinen Tragödien hat nur die zweite, „**Francesca da Rimini**“, mit welcher er von der klassischen Schule zu den Romantikern überging, eine tiefere Bedeutung. Pellico war ein wesentlich lyrisches Talent und eine elegische, weiche Natur. In seinen Tragödien folgte er dem Muster Alfieris; auch er suchte große, tragische Stoffe dramatisch zu gestalten, aber er scheiterte an dem Widerstreit zwischen seiner eigenen lyrischen Anlage und der Art seiner Stoffe. Nur in seiner „Francesca da Rimini“ hat er sich zu höherer Kraft erhoben, denn es sind keine blassen Schemen, sondern wirkliche Gestalten, die er geschildert und mit warmem Leben erfüllt hat. Die Heldin erscheint als eine Märtyrerin der Liebe; die Charakteristik der Personen, die lebendige und spannende Handlung, die Art, wie die Katastrophe herbeigeführt wird — alles zeigt den Künstler, der, wäre ihm ein freundlicheres Geschick beschieden gewesen, es sicher noch zu bedeutenden Schöpfungen gebracht hätte. Auch Silvio Pellico huldigte in seinen letzten Lebensjahren der kirchlichen Gläubigkeit, welche Manzoni erfüllt hatte; wie weit dabei die Einwirkungen der langen Gefangenschaft mitspielten, mag dahingestellt bleiben, aber es ist gewiß, daß die Erweckung des religiösen Gefühls in den politischen Wirren der Zeit begründet lag und in Italien besonders aus nationalen Motiven hervorgegangen war. Aber nicht alle Romantiker waren von diesem Gefühl erfüllt; schon im Beginne dieser Periode hatte sich in Florenz ein Kreis von jungen Schriftstellern zusammengefunden, welche zwar auch von den Ideen der Romantik erfüllt waren und gleichfalls den Kampf für die nationale Einheit auf ihre Fahne geschrieben hatten, die aber auch selbst in dieser Zeit der Reaktion die Ideale des freien Geistes, der Aufklärung und der religiösen Toleranz zu vertreten den Mut hatten. Aus diesem Kreise ist der begabteste italienische Dramatiker jener Zeit hervorgegangen: **Giovanni Battista Niccolini** (1785—1861). Er hat an dem politischen und litterarischen Aufschwung Italiens einen bedeutenden Anteil, und seine Trauerspiele gehören zu den hervorragendsten



Silvio Pellico.
Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Pollet; Originalzeichnung von Marckl.

.. Voyons l'Eglise: qu'elle est lente à condamner l'individu,
que de fois elle pardonne! Son cœur maternel est inéquitable
en charité, en espoir. — Le St Esprit est en elle, il doit
être en chacun de nous. — Tâchons de faire sentir
tout autour de nous ces aimables vérités! —
Une des maladies de notre siècle est
la colère, la censure amère, l'interprétation
cruelle; hélas! pourquoi croit-on avoir
une intelligence plus élevée quand on se
montre si terrible! On se figure qu'il y a
de l'héroïsme dans cette attitude, on oublie
que cela est devenu vulgaire; la multitude est ainsi.
Oh Jésus, Dieu d'amour, guérissez-nous, donnez-nous
votre pitié, votre charitable patience, votre véritable
héroïsme! — Mon cher, excellent de Branges,
je vous serre contre mon cœur. Mes hommag[illegible] Mad.
la Comtesse de Branges, mes amitiés à vos [illegible]. Priez
pour votre vieux serviteur et ami
Silvio Pellico

Faksimile aus einem Briefe von Silvio Pellico an den Grafen von Branges in Paris.

Ohne Ort und Datum. Verkleinert.

Transskription: .... Voyons l'Eglise: qu'el'e est lente à condamner l'individu, que de fois elle pardonne! Son coeur maternel est inéquitable en charité, en espoir. — Le St Esprit est en elle, il doit être en chacun de nous. — Tâchons de faire sentir tout autour de nous ces aimables verités. — Une des maladies de notre siècle est la colère, la censure amère, l'interprétation cruelle; helas! pourquoi croit-on avoir une intelligence plus élevée quand on se montre si terrible? On se figure qu'il y a de l'héroïsme dans cette attitude, on oublie que cela est devenu vulgaire; la multitude est ainsi. Oh jésus, Dieu d'amour, guérissez-nous, donnez-nous votre pitié, votre charitable patience, votre véritable héroïsme! — Mon cher, excellent de Branges, je vous serre contre mon coeur. Mes hommages à Mad. la Comtesse de Branges, mes amitiés à vos fils. Priez pour votre vieux serviteur et ami Silvio Pellico.





Giov. Battista Niccolini.
Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von Francesco Vendramini;
Originalzeichnung von Pietro Ermini

Schöpfungen der italienischen Litteratur. Sie sind von einem patriotischen Hochgefühl durchweht, sie verherrlichen das Ideal nationaler Freiheit, sie zeigen eine ungewöhnliche schöpferische Kraft. Das Hauptwerk war der „Arnaldo da Brescia“, dann folgten die „Rosamunde von England“, „Filippo Strozzi“ und „Giovanni da Procida“, die berühmteste Tragödie des Dichters, in welcher er die sicilianische Vesper zum Vorwurf dramatischer Behandlung genommen hatte. Die Worte, die sein Arnaldo dem römischen Volk zuruft, für Christus und die Freiheit zu kämpfen, mochten auch die Begeisterung in den Herzen der Jugend seines Volkes von neuem erwecken:

Ich seh' in eurem kühnen Blick die Lust
Der Hoffnung, die dem Tapfern immer lächelt:
Besiegt schon habt ihr die Tyrannen. Euch,
Ihr Römer, glüht das Herz von gleichem Mut;
Mit bess'rer Aussicht hemmet ihr den Adler,
Dem Konstantin den günst'gen Flug nicht gab,
Und Rom, das er verließ, sei kein Geschick
Für gier'ge Priester mehr; seit tausend Jahren
Ist der Triumphe Widerhall hier stumm.
Einsame Säule, Zeugin alter Siege
Dort auf der kahlen Höh' . . . die Seele Roms,
Bleib' in dem Feindessturm, der rings erbraust
So fest und groß wie du. —

Und auch das Lied, welches Arnaldo anstimmt, mußte den Geist mit frischem Hauche beleben und die Brust mit patriotischen Hochgefühlen erwärmen.

Hernieder steige, Schöpfergeist,
In unser Erdenland,
Den Vater und den Sohn vereinst
Du durch der Liebe Band.
Mit deiner Flügel Segel weh',
O Tröster, fort die Nacht,
Die mit der Tiefen Nebeldruck
Die Erde finster macht.

Du steigst durch unermessnen Raum
Vergebens nicht herab,
Da deines Hauchs geheimes Wehn
Der Schöpfung Leben gab.

Es lag der Erde Angesicht
Tief unter der Wasser Nacht!
Durch dich entwunden ihrem Arm
Zum Himmel auf sie lacht.

O der du flammest immerdar
In der Gedanken Kraft
Des Unbegriffnen, der elend
Begreift und liebt und schafft,
Besiege du mit deiner Gewalt
Den Haß, der uns zernagt,
Der ausgestreut des Schmerzes Saat,
Die Hoffnung von uns jagt.

In den Tragödien Niccolinis und der anderen jungen Romantiker lebte in Wahrheit etwas von der Kraft, welche notwendig war, damit das in politische Reaktion versunkene und seit Jahrhunderten von der Kirche wie von fremden Eroberern niedergebeugte italische Volk zu neuer Kraft sich erheben konnte: ein tiefes Gefühl jenes großen Gedankens, daß das Leben allein der Geist sei, und daß nur in der Freiheit das wahre Leben liege.

Während die verschiedenen Gruppen der Romantiker über den Zweck der Poesie und über die Aufgabe, den erstorbenen Patriotismus ihres Volkes durch die Dichtung neu zu erwecken, über die Wertschätzung des Altertums und die

Bedeutung ihrer nationalen Traditionen für die Litteratur im Streite lagen, erstand in Italien noch einmal ein großer Klassiker, ein Dichter, der erfüllt war von dem Geiste Dantes und der Antike, und der die Empfindungen und Wünsche, die Hoffnungen und Träume der neuen Zeit in seinen Dichtungen in einer so edlen und erhaben einfachen Form auszusprechen verstanden hat, daß man ihn wohl als den großen Genius der modernen italienischen Poesie zu feiern berechtigt war. Sein Name war Giacomo Leopardi (1798—1837) aus Recanati. Stellte sich uns Manzoni als der Sänger des Glaubens dar, so sehen wir in Leopardi den Dichter des Zweifels und der ringenden Skepsis. Sein Leben war ein trübes: physische Leiden, traurige Familienzerwürfnisse, unerquickliche Lebensverhältnisse führten ihn schon früh in die Arme jener philosophischen Weltanschauung, die erst später in Deutschland, natürlich aber unabhängig von dieser Dichtung, von Arthur Schopenhauer in ein selbständiges System gebracht wurde. Leopardi ist der Dichter des Pessimismus; aber auch bei ihm erscheint, wie bei fast allen Vertretern dieser Richtung, der Pessimismus im Grunde doch nur als das Ergebnis einer Summe trüber Lebenseindrücke in einer Weltanschauung, die aus der Fülle eigenen Leids hervorgegangen ist. Schopenhauer selbst stellte ihm, da er vom Elend der Welt spricht, das Zeugnis aus: „Keiner hat diesen Gegenstand so gründlich und erschöpfend behandelt wie in unseren Tagen Leopardi. Er ist von demselben ganz erfüllt und durchdrungen: überall ist Spott und Jammer dieser Existenz sein Thema, auf jeder Seite seiner Werke stellt er ihn dar, jedoch in einer solchen Mannigfaltigkeit an Formen und Wendungen, mit solchem Reichtum an Bildern, daß er nie Überdruß erweckt, vielmehr durchweg unterhaltend und anregend wirkt.“

Dieses Urteil bedarf allerdings in einem Punkte der Berichtigung; nicht von Anfang an scheint Leopardi sich jenem schrankenlosen Pessimismus ergeben zu haben, dessen Kern die Frage ist: „Wer erfreute sich des Lebens, der in seine Tiefen blickt?“ Auch ihn beseelte ein tiefes Sehnen nach Freiheit, nach Glück und vor allem nach Liebe, auch er war erfüllt von patriotischem Hochgefühl und glaubte in jungen Jahren an die Erhebung und Größe des Vaterlandes. Erst da er in die Welt eintrat und die Enttäuschungen des Lebens erfuhr, da er vergeblich die Liebe suchte und sie nirgends finden konnte — erst da ergab er sich rein aus seinem persönlichen Empfinden heraus jenem Pessimismus, der ihm als die einzige Lösung aller Rätsel des Lebens erschien. Es ist unzweifelhaft richtig, daß der Verzicht auf Liebe die tiefste Wurzel von Leopardis trostloser Stimmung der Welt gegenüber gewesen ist. Wäre ihm ein einziges Mal dieses heiße Sehnen gestillt worden, „die Erde wäre hinfort für immer den bekehrten Augen ein Paradies erschienen“. Zweimal liebte er „wie man nur in Italien liebt“, beidemal vergebens, und nachdem zum zweitenmal die Hoffnung, daß seine Liebe Erfüllung finden werde, scheiterte — erst da dichtete er jene furchtbare Absage an die Welt und das Leben:

Nun wirst du ruhn für immer,
Mein müdes Herz! Es schwand der letzte Wahn,
Der ewig schien. Er schwand! — ich fühl' es tief:
Die Hoffnung nicht allein auf holde Täuschung, auch der Wunsch entschlief.

So ruh für immer! Lange
Genug hast du geklopft. Nichts hier verdient
Dein reges Schlagen; keines Seufzers ist
Die Erde wert, nur Schmerz und Langweil bietet
Das Leben, andres nicht, — die Welt ist Kot.



Faksimile eines Briefes von Giacomo Leopardi; ohne Ort und Datum. Um $^1/_3$ verkleinert.

Transskription: Stim̃o Sig. Abate Proñe ed Amico. Le rimando coi miei ringraziamenti le Memorie Mariniane. La speranza di poterle riportare io medesimo, me le ha fatte ritenere più del conveniente. Mio zio m'ha riferito da sua parte, quanto Ella s'è compiaciuta di operare col Sig. Ab. Rezzi, e la risposta che ne ha ricevuta. Sarei stato subito in persona da Lei a ringraziarla, ed avrei anche proccurato di vedere il Sig. Abate; ma non avendo potuto nè potendo muovermi di casa, nè anche si può dire, di camera, per una maledetta piaga cagionatami da un gelone a un piede, supplico come posso per lettera; e rendo infinite grazie a Lei, pregandola di assicurare l'Ab. Rezzi che assumo di buonissima voglia quest' incarico de' Codici greci, e che appena sarò in istato di muovermi, avrò tutto l'impegno di soddisfare al mio assunto. Ella mi conservi la sua benevolenza, che mi fu e sarà sempre preziosissima, e mi onori de' suoi comandi. Il Suo Dm̃o Obblm̃o Sre ed Amico Giacomo Leopardi.

L. sendet ein Buch, die „Memorie Mariniane" zurück, bedauert an persönlicher Rückgabe durch eine Frostbeule am Fuß, die ihn ans Zimmer fesselt, verhindert zu sein und bittet, dem Abate Rezzi mitzuteilen, daß er den Auftrag betreffs der griechischen Codices übernehme.

Ergieb dich denn! Verzweifle zum letztenmal! Uns Menschen hat das Schicksal
Nur eins geschenkt: den Tod. Verachte denn
Dich, die Natur, die schnöde Macht, die verborgen herrscht zu unsrer Qual,
Und dieses All unendlich nicht'ge Öde.

Es ist also im letzten Grunde eigentlich keine feste philosophische Weltanschauung, sondern vielmehr die Verzweiflung des eigenen Lebens, welche jene Stimmungen Leopardis hervorgerufen hat, es ist weniger der Pessimismus als vielmehr der Weltschmerz, der seine Poesie erfüllt, der Schmerz über die Nichtigkeit und Flüchtigkeit des Erdenlebens, der Schmerz über den Kampf mit dem unbezwinglichen Schicksal, jenes alte, ewig unausgesungene Klagelied, das schon seit Hiob von so vielen Dichtern im Hinblick auf das Erdenleid angestimmt worden ist. Das alte Wort: Niemals das Licht zu schauen, war wohl das Beste — es kehrt auch bei Leopardi immer wieder. Über der Pforte, die in das Leben führt, möchte er den Satz Dantes schreiben: „Laßt jede Hoffnung hinter euch, ihr, die ihr eintretet". Das einzige, was ihn noch erfüllt, ist die Sehnsucht nach dem Tode, sie ist schließlich die allein herrschende Stimmung seiner Seele. Von allen religiösen Traditionen losgelöst, aller Hoffnungen auf Erdenglück ledig, sah er dem Augenblick entgegen, da er lachend zu den Schatten niederwandeln werde. Das Ziel seiner Tage war nur noch dieses: die herbe Wahrheit zu erforschen, „was die blinden Lose der sterblichen und ewigen Dinge meinen, wozu die Menschheit so mit Qual beladen erschaffen worden". Im Suchen nach diesem Lebensrätsel ist er dahingegangen; seinem Volke aber hinterließ Leopardi als ein Vermächtnis jene Lieder, in welchen er seinen Schmerzen und Stimmungen tiefen poetischen Ausdruck verliehen hat. Seine Gedichte sind erhaben und einfach, ihre Sprache ist streng, gemessen, nicht wortreich, nicht gesucht noch gekünstelt; sie scheinen „herüberzuklingen aus der Zeit, welche die göttliche Komödie entstehen sah". In seinen Oden an Italien, an seine Schwester Paulina herrscht jener sinnige und gedankenvolle Zug, welcher mit jeder großen Empfindung geht; auch die leidenschaftlichen Gefühle erscheinen bei ihm abgeklärt, sie wirken durch sich selbst ohne bildlichen Schmuck durch die Gesinnung und den Ernst, der sie erfüllt. Die Bewunderung für die alte Größe Italiens durchglüht, wie gesagt, in seiner Jugend noch sein Dichterherz; erst später erscheint ihm auch diese als eine Illusion. Sein Patriotismus hat einen erhabenen Ausdruck gefunden in der Ode an Italien:

Mein Vaterland, ich seh' die Mauern ragen,
Die Bogen, Säulen, Bildnisse, die leeren
Türme der Väterzeit;
Die seh' ich, nicht den Ruhm,
Den Lorbeer und das Schwert, die sie getragen,
Die großen Ahnen. Machtlos dich zu wehren
Mit nackter Brust und Stirne trägst du Leid.
Weh, welche Wunden seh' ich
Und Todesblässe! Muß ich so dich schauen,
Du aller Frauen schönste? Sagt, o sagt,
Euch, Erd' und Himmel fleh' ich:
Wer hat dir das gethan? Und wer — o Graun! —
Belastet ihr mit Ketten beide Arme,
Daß sie gelösten Haars, von Gram zernagt,

Am Boden sitzt, verlassen, schleierlos,
Und ihr Gesicht, die Arme,
Im Schoße birgt und weint?
Ja wein', Italien! Du hast Grund zu weinen;
Dir fiel das herbe Los
An Glück und Elend unerreicht zu scheinen.

Wie ein Rufer in der Zeit der Not erscheint er und führt das verrottete Geschlecht der neuen Zeit zu den Gräbern der Ahnen, zu den Schriften, Statuen, Bildern, Tempelhallen, um in ihnen das patriotische Hochgefühl zu erwecken. In der Ode an Angelo Mai, als dieser Ciceros Bücher vom Staate wieder entdeckt hatte, erfüllt ihn noch ganz jene Vaterlandsliebe, die er bei seinem Geschlechte vermißt; er hört die Stimme der Alten, die aus ihren Gräbern wiederauferstehen, er sieht den alten Baum plötzlich wieder Früchte tragen.

In einer solchen Zeit, da niemand mehr gedenkt der hohen Ahnen, führt ihm die Phantasie die großen Geister der Vergangenheit vor:

Da kamst du, Mann der holden Träume; hell
Erglänzte dir die Sonne,
Der du so süß von Waffen sangst und Liebe,
Wie sie die Welt, einst minder arm an Wonne
Erfüllt mit selig irrendem Getriebe.
Italiens neuer Stern! O Türme, Zellen,
O Ritter, schöne Frauen,
O Gärten, o Paläste! Denk' ich eurer,
Verliert in tausend bunte Lieblichkeiten
Die Seele sich. Aus eitlem Tand, aus hellen
Märchen von Lust und Graun
Bestand das Leben, all' die Abenteuer
Verbannten wir. Was bleibt nun unsern Zeiten,
Die ihren Lenz verloren? Ach, wir wissen
Nur eines sicher: daß wir leiden müssen.

Als aber seine trübe Stimmung immer mehr zunahm, erschien ihm auch die Vaterlandsliebe nur noch wie eine Illusion; das einzige Positive im Leben ist der Schmerz und nur selten gedenkt er in sanfteren Tönen und rührender Wehmut seiner Jugend und aller ihrer Hoffnungen. Aber der Schein und die Schatten holdseligen Wahns sind geflohen; die Hoffnungen, die ihn auf eine glückliche Zukunft vertröstet hatten, sind verblaßt, umnachtet und verlassen erscheint sein Leben, verzweifelnd sucht er Ziel und Zweck des langen Wegs, den er noch vor sich ahnt:

Und froh und glücklich noch
Würd' unsre Erdennot
Dort oben scheinen, wenn die Jugendzeit,
Wo jedes Gut die Frucht von tausend Leiden
Fortwährte durch den ganzen Lebenslauf;
Zu gnädig das Gesetz,
Das jeder Kreatur verhängt den Tod,
Wär' nicht ein halbes Leben
Uns noch zuvor gegeben,
Das härter ist als alle Todesschrecken.
O göttlicher Erfindung
Höchst würdig, aller Übel
Unseligstes verliehen uns die Ew'gen:
Das Alter, wo die Wünsche
Noch blühend sind, die Hoffnung längst erloschen,
Versiegt der Freudenquell, und stets sich häuft
Das Weh, in das kein Tropfen Wonne träuft.
Ihr Hügel und Gefilde
Nicht lang, nachdem der Glanz hinabgesunken,
Der das Gewand der Nacht in Silber taucht,
Nicht lange sollt ihr harren
Verwaist und bang, bald naht die Morgenfrühe,
Die dämmernd überhaucht
Euch und den Himmel und das Meer von neuem.
Und auf dem Fuß ihr folgt die hehre Sonne,
Die in die Runde sendend
Die allgewalt'gen Gluten
Mit ihren Strahlenfluten
Euch überströmt, zusamt den Ätherfluren.
Doch unser Menschenleben, wenn die schöne
Jugend entschwand, erhellt sich fürder nicht
Von andrem Strahl, von andrem Morgenlicht.
Hinfort bleibt es verwitwet, und am Ende
Der Nacht, die düster sinkt auf uns herab,
Harrt unser nach der Götter Schluß
— Das Grab.

So hat Leopardi das allgemein Menschliche des pessimistischen Weltgedankens zur Anschauung gebracht. Er war ein großer Dichter; er vermag uns zu rühren und zu ergreifen. Ein gütiger Gott hatte ihm gegeben zu sagen, was er litt; — aber es fehlte seiner Dichtung doch eins: die Versöhnung, und seiner Weltanschauung das Vermögen, sich frei zu machen von dem, was ihn selbst bedrückte, und sich auf eine höhere Warte zu stellen, vor der aus Welt und Leben wahr und objektiv anzuschauen sind. Das Geheimnis seines dichterischen Schaffens ist doch wohl am Ende dasselbe wie bei so vielen verneinenden Geistern: jener flammende Enthusiasmus, der hinter ihrer Verneinung des Willens zum Leben steht, und der aus einer tiefen menschlichen Empfindung, aus einem reinen Herzen, aus einem großen Geiste hervorgegangen ist.



Giacomo Leopardi.

Verkleinertes Faksimile des Kupferstiches von L. Errani; Originalzeichnung von G. Turchi.

In den Kämpfen zwischen Klassicismus und Romantik, welche in Italien im ersten Drittel des Jahrhunderts ausgefochten wurden, siegte die Romantik. Das junge Geschlecht von Dichtern erprobte gern seine Kraft auf den Gebieten, welche ein Manzoni und Foscolo zuerst betreten hatten. Man kehrte in das Mittelalter zurück, man suchte die glorreichen Traditionen der eigenen Geschichte auf, um sie in Romanzen, Balladen und patriotischen Erzählungen zu verherrlichen. Aber die italienische Romantik unterschied sich in einem wesentlichen Punkte, wie schon bemerkt, nicht zu ihrem Nachteil von der deutschen: sie war von nationalem Geiste erfüllt und hatte die Wiedergeburt Italiens auf ihre Fahne geschrieben. Von diesem Gedanken waren die Dichter innig beseelt, welche aus der Schule Manzonis und Foscolos hervorgingen. In poetischen Erzählungen oder in Novellen, in Versen konnten sie diesen Gedanken den ergreifendsten Ausdruck geben, auch bot ihnen das Mittelalter eine unerschöpfliche Fundgrube

für die Erzählungen. Die bedeutendsten Dichter dieser Schule sind Tommaso Grossi (1791—1853), der in seinem Roman „Marco Visconti“ einen Stoff aus der lombardischen Geschichte, und in „Ildegonda“ ein Gemälde aus dem Ritter- und Klosterleben in plastischer Darstellung entworfen hatte; ferner Massimo d'Azeglio (1801—1866), der Schwiegersohn Manzonis, der in seinem „Ettore Fieramosca“ historische und moderne Elemente zu einem Ganzen vereinigte, in dem die nationalen Charakterstimmen mit besonderer Kraft hervortraten, sodann Cesare Cantù (1807), dessen Dichtungen „Algiso“ und „Margharita Pusterla“ neben Manzonis Erzählung als die gelesensten Volksbücher in Italien gelten, endlich Frederico Domenico Guerrazzi (1864—1873), dessen historische Romane „Die Schlacht von Benevent“, „Beatrice Cenci“, „Die Weißen und die Schwarzen“ auf die Jugend seines Vaterlandes einen tiefen Eindruck hervorbrachten, da sie die italienische Geschichte in tendenziöser Weise darstellten und den Haß gegen die fremden Bedrücker predigten. Zwischen beiden Schulen stand ziemlich unabhängig Luigi Carrer (1801—1850), der das lyrische Gedicht, die Ode und die Hymne zum Teil nach deutschen Mustern pflegte, und dessen „Nachahmung des Hohenlieds“ (Imitatione del cantico dei cantici) sein poetisches Talent, seine Phantasie und seine Kraft der Darstellung zeigt. Ein fast ausschließlich patriotischer Dichter ist Giovanni Berchet (1783—1853), der in seinem erzählenden Gedicht „Die Flüchtlinge von Parga“ (Il profughi di Parga) und in seinen lyrischen Dichtungen der Trauer um das Geschick Italiens und den Hoffnungen auf seine Wiederauferstehung glühenden Ausdruck verliehen hat. Er erzählt in seiner Dichtung, wie die griechische Stadt Parga durch England verraten oder verkauft wurde; die Empfindungen, die er den unglücklichen Söhnen Griechenlands in den Mund legt, wendet er in seinen Gedichten auf das eigene Vaterland an; sie sind leidenschaftlich, düster, voll Haß und lodernder Glut. „Bei Berchet ist Leben, ist Bewegung; es glühen Haß und Liebe, alles gestaltet sich zu einem anschaulichen Gemälde.“

Der Kampf für die nationale Erhebung und Unabhängigkeit Italiens begeisterte zunächst die lyrischen Dichter; er verlieh ihren Gesängen einen hohen Schwung, das Feuer der Begeisterung und die Weihe tiefer Empfindung. Aus der Sehnsucht nach Freiheit und Unabhängigkeit entsprang der Groll gegen die Bedrücker und Tyrannen, welcher sich wiederum zuerst in der Satire Luft machte. Auf dieses junge Geschlecht mußte die Juli-Revolution einen tiefen Eindruck hervorbringen; die Versuche, aus eigener Kraft die Verhältnisse zu ändern, führten zu geheimen Verbindungen, zu Verschwörungen und Anschlägen, in welche die besten Söhne des Vaterlandes sich verwickelten. Das Schicksal Italiens in der neuen Zeit, seine Hoffnungen und Enttäuschungen spiegelt seine politische Poesie am treuesten wieder. Bei keinem Dichter hat aber der Zorn über das Unglück des Vaterlands und der Spott über die Schwäche seines Volkes sowie der Glaube an die Zukunft und an die Wiedergeburt, die heiße Inbrunst, mit der er über die Schranken der Zeit hinaus diese Zukunft erfleht, so flammenden Ausdruck gefunden wie bei Giuseppe Giusti (1809—1850). Italien hat

in diesem Jahrhundert drei große Dichter hervorgebracht, welche den führenden Geistern in der Weltlitteratur sich anreihen dürfen: Manzoni, Leopardi und Giusti. Giusti war der einflußreichste von ihnen; er hat nur eine kleine Sammlung politisch-satirischer Gedichte herausgegeben, aber die Bedeutung, welche dieses Buch hatte, überwog eine ganze Litteratur. Die Opposition gegen die bestehenden Zustände bildet den Grundzug seiner Dichtung; allen Angriffen auf die Freiheit tritt er mit Spott und Hohn entgegen; die Satire gegen die Fremdherrschaft, welche sein Vaterland bedrückt, ist von schneidender Schärfe. Schon sein erstes Gedicht „Dies irae“ schreckte in der tiefen politischen Stille die schlaffseligen Gemüter wie der Klang einer Feuerglocke mitten in der Nacht auf. Das Gedicht wurde anonym als Flugblatt ausgegeben, aber das Geheimnis wurde bald gelüftet und Giusti als großer Dichter gefeiert. Nun erst wendete er sich mit vollem Eifer seiner Aufgabe zu; in der Überzeugung, daß ein Dichter, der in das Herz des Volkes dringen wolle, auch dessen Sprache reden müsse, ging er zu dem Quell der Volkssprache, die alle anderen an Adel, Kraft und Frische des Ausdrucks übertraf; er holte sich seine Sprachwendungen und Redensarten von der Straße. „Wenn ich ans Schreiben gehe — sagt er —, ziehe ich den Rock der feinen Gesellschaft aus und fahre in den Bauernkittel. Ich mache es gerade umgekehrt wie andere, die dann erst recht ihre Galakleider anlegen.“ Der toscanische Stil seiner engern Heimat, welche von jeher als das echteste und reinste Italienisch galt, war für die Schärfe, Fülle und Tiefe seines Geistes besonders geeignet; dazu kam sein glücklicher Humor. Er geht nicht von einseitiger Negation aus, er will nicht bloß niederreißen und zerstören, sondern er glaubt an die Zukunft, er hofft auf die Verwirklichung seiner freien Ideen, und mit unbefangenem Freimut giebt er den Gefühlen Ausdruck, welche ihn bei jedem neuen Umschwung in seiner Heimat beseelen. Seine Gedichte sind ein klassischer Niederschlag der Zeitstimmung; er hat die Satire, die in Italien seit jeher eifriger Pflege sich zu erfreuen hatte, von neuem auf die Höhe einer selbständigen Kunstform gebracht, er machte sie zu einem Spiegel der Gegenwart und zu einer Urkunde der Vergangenheit. Sie entspringt aus dem Streben nach dem Guten und aus dem Ingrimm darüber, daß diese Sehnsucht nicht gestillt wird; so ist sie nach seinem eigenen Wunsch eine der edelsten Offenbarungen der Seele und wert, die jüngere Schwester der Lyrik zu heißen. Er will nicht bloß ergötzen und unterhalten, sein Humor hat sich eine höhere Aufgabe gestellt: „Wenn du dich bloß unterhalten willst — sagt er in der Vorrede zu seinen Gedichten — so lege dies Buch weg, denn ein Lachen, das der Schwermut entspringt, könnte dir die Kehle zusammenschnüren, und das thäte mir deinet- und meinetwillen leid.“ Sein Humor entspringt also aus einer tiefen, sittlichen Persönlichkeit, aus einer tragischen Ironie, die mächtiger ist als die künstlerische Absicht. Er hat es verstanden, in seiner Satire Gestalten zu schaffen, „Abbilder und Stimmungen der Zeit, die von den Meinungen der Zeit unvergänglich eine ebenso unzerstörbare Lebenskraft entfalten wie die Figuren der Komödie“. Solche Stimmen schildert er in allen seinen Gedichten, die bestechlichen Beamten, die Schmarotzer, die Streber, die blasierte Jugend, die Salonvirtuosen, die Emporkömmlinge, die Geldmänner — alle diese und viele

andere Charakterköpfe seiner Zeit führt uns Giusti mit all ihren Fehlern und Thorheiten vor. Es ist in der That etwas von der Größe eines Dante und Aristophanes in seiner Satire „Der Gingillino“, in welchem Giusti den modernen Streber mit ebensoviel Humor wie sittlichem Ernst schildert. Schon in der Wiege singen ihm die Kriecher und Achselträger ein Lied voll goldener Weisheit vor:

Still Kind, das weinend ins
Leben geblickt!
Willst du bald sterben
Geehrt und beglückt,

Merke die Lehre dir,
Wirst sie erproben;
Leicht wie ein Taucherkork
Hebt sie nach oben.

Früh schon gewöhne dich
Willig und heiter
Unter die Rute der
Hohen Bereiter.

Wenn Pädagogen dich
Zerren am Stricke,
Schmiege dich, biege dich,
Brich dein Genicke.

Unter den Freunden wie
Unter den Deinen
Suche nach Möglichkeit
Richtig zu scheinen.

Nie keck und aufgeweckt,
Immer gebückt,
Willst du, Mann, sterben
Geehrt und beglückt.

Der Gingillino folgt dem weisen Orakel; er hat sich die Lehre zu nutze gemacht und verläßt bald als ein wohlgeratener Sohn die hohe Schule. Nichts ist ergötzlicher als die Farce seiner Promotion. Er tritt nun in das Leben ein und sieht das große Meer der Hauptstadt fluten, in das alle Ströme des Guten und des Bösen münden. Eine moderne Hexe giebt ihm auch für den Eintritt ins Leben gute Lehren: er müsse vor allem lernen, sich tief zu bücken, die Liberalen zu vermeiden, nie die Predigt und die Messe versäumen, sich Zutritt und Protektion der Mächtigen verschaffen, die Gunst der Frauen erwerben, sich mit den Dienern großer Herren gut verhalten, nach einer reichen Braut fischen, für spitze Worte taub und für schnöde Behandlung gefühllos bleiben. Gingillino ist ein gelehriger Schüler; er hat gelernt sich zu biegen und zu schmiegen, sich zu drehen und zu bücken, und so kommt er denn auch glücklich in ein Amt. Er hängt sein Ernennungsdekret über dem Bette auf und sendet früh und spät folgendes Stoßgebet zu diesem:

Ich glaub' an das allmächt'ge Gold und seinen
Geliebten Sohn, den man den Gulden nennt;
An Wechsel, Amtsgehalt und den dreieinen
Heiligen conto current,
Ich glaube an Kabinettsbefehl, Reskript
Und an den Thron, der mir ein Ansehn giebt.

Ich glaub' an Maut, Accise, Zoll und Steuern,
An den Kataster auch und seine Sippe,
Ich glaube, daß mein Kreuz nie wund zu scheuern,
Ich glaub' an Stall und Krippe
Und bete zu dem Heil'gen spät und frühe
Des Tages, da ich mein Gehalt beziehe.

So hoff' ich, soll's mir mit der Zeit gelingen,
Ganz sacht die höchsten Ehren zu erwerben,

Vielleicht selbst in den Adelsklub zu dringen
Und endlich sanft zu sterben
Als Steuerrat, ein, ‚von' vor meinem Namen,
Und mit dem Ritterkreuz im Knopfloch. Amen!

Wie scharf aber auch seine Satire ist, und wie furchtbar das Memento erklingen mag, das er den Verrätern an der heiligen Sache, der sein Leben gilt, zuruft, so innig und weich, so wehmütig und schwungvoll sind die lyrischen Töne, die er anschlägt, und die auch oft mitten in seinen Satiren wie ein frischer Quell aus dem Gemüt des Dichters hervorströmen.

Giuseppe Giusti erlebte den Anbruch des neuen Tages für sein Vaterland, aber auch noch die Trauer über den Zusammensturz der Freiheit. Sein Grab trägt die Inschrift seines Lebens und Schaffens; es birgt die sterbliche Hülle des großen Dichters, „der aus der Armut unserer lebenden Volkssprache eine Form der Dichtung schöpfte, die vor ihm unbekannt gewesen, die mit scharfen Griffen die Laster geißelnd, ohne den Glauben an die Tugend zu töten, die Menschen zu andächtiger Pflege edler Gefühle und hochherziger Thaten erhob, so daß Italien ihm Ehre und Trauer weihte, als er in der Blüte des Mannesalters seinem Lande durch eine tückische Krankheit entrissen ward."

Unabhängig von Giusti und seines eigenen Weges neben ihm her ging Giuseppe Gioachino Belli (1791—1863), ein merkwürdiger und seltsamer Dichter, in dessen Sonetten und Satiren die römische Volksindividualität ihren umfassendsten und treuesten Ausdruck in dichterischer Form gefunden hat. Seine Bilder haben aber nicht nur kulturgeschichtlichen, sondern einen höhern poetischen Wert. In Rom lebend und das römische Leben kennend, wußte er den echten Volkston zu treffen wie kaum jemand vor ihm. Er verfaßte mehr als zweitausend Sonette im römischen Dialekt und erhob auf demselben Boden, auf dem einst ein Horaz und Juvenal die Pfeile ihrer Satire abgeschossen, diese Dichtungsart zu jener Höhe heiterer Ironie, auf welcher sie uns als eine vollendete Kunstform erscheint. Jedes einzelne seiner Sonette führt uns mitten in das bewegte Volksleben hinein; er erzählt uns, was in der Familie, auf der Straße, in Handel und Wandel vorgeht; nichts Menschliches ist ihm fremd, nichts Alltägliches liegt ihm fern, kein Gegenstand ist ihm zu gering, keiner aber auch zu hoch; er hat das Volk bei seiner Arbeit und bei seinen Vergnügungen belauscht und hat es verstanden, dessen Lebensäußerungen in den Rahmen der künstlichsten Dichtungsform zwanglos hineinzufügen. Als eine charakteristische Probe seiner Sonette mag die „Begegnung mit dem Totengräber" gelten, in welcher unverkennbar ein Hamletscher Zug weht:

He! Padron Zanti! Seh' ich recht? — Pasqual! —
Hab' guten Abend! — Guten Abend! — Höre,
Was macht dein Bruder? — Sitzt auf der Galeere. —
Der Ärmste! Und dein Weib? — Liegt im Spital. —

Gehn die Geschäfte gut? — Spottschlecht! — Fatal!
Seit wann? — Nun seit der Cholera. — Da wäre
Nun endlich Hoffnung, daß sie wiederkehre.
Mir sagt's ein Doktor heut. — Mir ein Spezial (Apotheker). —

Wie viel in dieser Woche? — O kaum zwei. —
Die vor'ge? — Nichts. — Die vorvergangene? — Einer.
Verdammt sei seine Seel' in Ewigkeit! —

Geh' in ein andres Kirchspiel! — Einerlei. —
Was aber sagt dazu der Pfarrer? — Meiner?
Ganz was ich selber sage: schofle Zeit.

Bellis Sonette und Satiren werden als ein Denkmal von dem Leben des römischen Volkes dieser Zeit fortleben, auch wenn die Mundart und die Eigentümlichkeiten, die er schildert, längst untergegangen sein werden.

Wie durch die Dichtungen, Sonette und Satiren der oben geschilderten Poeten, so zieht sich durch die ganze italienische Poesie der neuen Zeit von der Juli-Revolution bis zum italienischen Kriege von 1859 der gleiche Grundton: die Sehnsucht nach der nationalen Wiedergeburt, der Haß und Zorn gegen die fremden Unterdrücker, der Geist der Satire gegen die Schwächen und Laster eines entarteten Geschlechts, der Groll gegen die Pfaffenherrschaft. Manche dieser Dichter haben für ihre Überzeugungen ein Martyrium erduldet, andere wieder haben ihr eigenes Selbst und das Beste ihres Strebens nach langen Kämpfen zu verleugnen gesucht — um den Kranz der tragischen Muse warben in dieser politisch bewegten Zeit nur wenige Dichter, und auch diese wußten sich von der Nachahmung der Alten, von der schimmernden Rhetorik der Franzosen nicht fern zu halten. Nur da, wo man im Drama eine bestimmte Tendenz hervorkehren, wo man auf dem Untergrund eines geschichtlichen Vorgangs aus alter Zeit die eigene schildern konnte, erhob sich auch das Drama in dieser Periode zu höherer Bedeutung. Manzoni, Ugo Foscolo und Niccolini blieben aber auch hier die Muster. Nach Manzoni richtete sich Carlo Marenco (1800—1847), der meist geschichtliche Stoffe wählte und bei dem die Neigung zum Gräßlichen, die schon bei Niccolini eine so wichtige Rolle spielte, womöglich noch übertrieben wurde. Auch er hat in ein Drama „Arnoldo da Brescia“ die Ideen der neuen Zeit hineinzulegen gesucht. Einer der fruchtbarsten Bühnendichter war Paolo Giacometti (1816); er hat etwa achtzig Tragödien und Lustspiele geschrieben, von welchen das berühmteste sein „Sofocle“ ist, der das Leben des großen Dichters im Kampf mit dem Undank und der Lieblosigkeit seiner eigenen Söhne darstellt. Auch Giuseppe Revere (1812), in dessen lyrischen Dichtungen sich eine sinnige und elegische Natur offenbart, hat eine Reihe von historischen Dramen geschrieben, welche meist ihre Stoffe aus der florentinischen Geschichte entnehmen und den Abstand der großen Vergangenheit von der traurigen Gegenwart zur Erkenntnis der Zeitgenossen zu bringen suchen.

Noch schärfer trat die Tendenz bei den lyrischen Dichtern hervor. Alessandro Poërio (1802—1848) hat seine Muse ganz in den Dienst des Vaterlandes gestellt, an dessen Kämpfen er selbst Anteil genommen, ebenso Gabriel Rosetti (1783—1854), Arnoldo Fusinato (1817—1876), der in seinem „Studente di Padova“ das Leben und Treiben der italienischen Studenten sehr scherzhaft und liebenswürdig geschildert hat, Cesar Recorrenti (1815),

dessen politische Lieder einen scharfen Ton anschlagen, und vor allem Giovanni Prati (1815), der als Lyriker einen hohen Rang einnimmt und eine Schule gegründet hat, die unter seinem Banner kämpfte. Er ist ein begeisterter nationaler Dichter; seine Schilderungen sind voll Bilderpracht und Empfindungskraft; er selbst steht unter dem Einfluß der deutschen Philosophie und Dichtung, und sein Hauptwerk, „Armando“, stellt sich in die erste Reihe der vielen Nachdichtungen des Goetheschen „Faust“. Er ist ein Vertreter des schwermütigen Idealismus gegenüber jenen Strömungen, welche schon am Ende der vorigen und am Beginne dieser Epoche durch die italienische wie durch alle anderen Litteraturen ziehen. In dieser Reflexion, welche nur selten zu einem leidenschaftlichen Ton sich aufschwingt, ist aber jener Dichter, den man Giusti oft gegenüber gestellt hat, Aleardo Aleardi (1812—1879) ein Meister. Er neigt zur Rhetorik; seine Muse hat etwas Schwermütiges, Malerisches, es überwiegen bei ihm der rhetorische Schwung und die milde Resignation. Gegen seine poetische Art richteten sich auch die meisten Angriffe, welche von den Vorkämpfern der neuen Richtung gegen die Vertreter der alten ausgingen.

Die Bewegung, aus welcher diese neue Richtung hervorgegangen, hatte keineswegs in Italien ihren Ursprung, aber sie fand hier einen fruchtbaren Boden, weil die Bedingungen, unter welchen sie entstanden, in allen Ländern Europas so ziemlich die gleichen waren: die Unzufriedenheit mit dem modernen Leben, der Widerstreit verschiedener Bildungsinteressen, die Übersättigung durch die Genüsse einer überreifen Kultur, das Streben, aus der Unrast und dem Treiben dieser Zeit zur Einfachheit und Natur wieder zurückzukehren. Je weiter der alte Idealismus sich vom Leben entfernt und die Gestalten dieser Erde zu blassen Schemen der Phantasie verflüchtigt hatte, desto tiefer war die Sehnsucht nach der Rückkehr zur Natur. Aus dieser Sehnsucht entsprang jene Richtung des auf die Spitze getriebenen Realismus: der Naturalismus oder, wie man jene Richtung in Italien nannte, der Verismus, indem man wahr und wirklich als gleichbedeutend nahm. Während man bis dahin die Aufgabe der Kunst in der Darstellung einer veredelten Wirklichkeit gesehen, wollte man nunmehr nichts als die reine Wirklichkeit, weil nur in ihr die reine Wahrheit liege; das Kunstideal und das Leben sollten sich nicht mehr widersprechen, die Schönheit der Wahrheit untergeordnet werden, die Scheinwelt der Kunst der wirklichen mit ihren Sorgen und Kümmernissen den Platz räumen. Der Verismus erblickt sein Ideal nicht in der Verklärung der Wirklichkeit, sondern in ihrer wahrhaften Darstellung; nicht am farbigen Abglanz wollte er das Leben erkennen, sondern in der Unmittelbarkeit, mit welcher die Gegensätze zur Darstellung gelangen. Die ganze Weltlitteratur wird von den Anhängern dieser Richtung als ein Kampf zwischen Klassikern und Romantikern oder zwischen Idealisten und Realisten dargestellt. In ihrem Übereifer schießt aber auch die neuere Schule weit über das Ziel hinaus, ja sie verfällt, indem sie eine unbefangene Lebensdarstellung geben will, schließlich in dieselben Fehler wie ihre idealistischen Gegner; sie will nur die gemeine Wirklichkeit der Dinge schildern, und je mehr diese vorher vernachlässigt worden, desto eifriger sucht sie dieselbe hervorzuheben. So kommt sie schließlich dazu, diese traurige Wirklichkeit zu vergöttern und zu idealisieren. „Das Sinnliche wird wieder

unwirklich; Wollust und Elend erheben sich himmelhoch über die ruhigen und heiteren Gefilde des Daseins; die festen Säulen der Welt beginnen zu tanzen und in unendliche Perspektiven zurückzuweichen, das ganze Leben zerfließt in einen wonnig beängstigenden Haschischtraum." So verirrte sich der in seinen Anfängen vielverheißende Naturalismus in einen umgekehrten, negativen Idealismus. Als das Haupt dieser neuen Schule gilt in Italien Giosuè Carducci (1836). Unter dem Pseudonym Enotrio Romano hat er zuerst in einer berühmten Hymne an den Satan sein dichterisches Glaubensbekenntnis veröffentlicht; er feiert darin das Prinzip der Negation als die Grundbedingung alles menschlichen Fortschritts. In dem „Odi barbare" enthüllt er seinen ganzen poetischen und politischen Radikalismus, der auf der einen Seite einen heftigen Sturm und auf der andern glühende Begeisterung hervorgerufen hat. In all seinen Dichtungen feiert er die Revolution; er ist der Führer der Richtung, welche jede Beschränkung der Individualität aufheben und der Natur ihre freien, lange vorenthaltenen Rechte zurückerobern will. Aber er hat auf seiner Leier viele Saiten; neben dem weltverachtenden Nihilismus findet sich eine glühende Begeisterung für das Vaterland, eine innige Kraft der Liebe, eine schwärmerische Empfindung für das Leben der Natur und eine Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies der Schönheit, in dessen Wellen er sich jung baden möchte. Er haßt die landläufige Muse und wählt sich daher die Ode, die dahintanzt, rhythmisch bewegt; in ihr spricht er die Empfindungen seines Herzens wie die Gefühle seines Zornes aus, seine Sommerträume und Winterleiden; mit erhabenem Schwung feiert er den Reim und fleht ihn an, seiner Liebe Blütentriebe und seinem Hasse den Pfeil zu geben, der das Herz des Gegners verwunden könne. Das Gedicht „Auf dem Bahnhof" zeigt uns den modernen Dichter in dem Widerstreit zwischen der Sehnsucht nach der antiken Schönheit und den Empfindungen des modernen Zeitbewußtseins. An einem Herbstmorgen hat Carducci dieses Lied gedichtet.

O die Laternen dort, wie sie lang gereiht
So trübe blinzelnd hinter den Bäumen stehn
Und durch die regenschweren Zweige
Gähnend ihr Licht in den Pfützen spiegeln!
Mit kläglich scharfem, zischendem Tone pfeift
Das Dampfroß vor mir. Bleiern herauf hängt
Der Himmel, und der Herbstesmorgen
Schauert mich an wie ein großes Spukbild.
Wohin, wozu dies stumme Gewimmel, das
Dicht eingemummt die düsteren Wagen füllt?
Zu welchen unbekannten Schmerzen
Oder zu Qualen entfernter Hoffnung?
Auch du, nachdenklich giebst du, o Lydia,
Dem scharfen Schnitt des Schaffners die Marke hin —
So trennt die Zeit von schönen Jahren
Uns, von Erinnerung seliger Stunden,
Es gehn und kommen in die Kapuzen tief
Verhüllt die schwarzen Wächter den Zug entlang
Wie Schatten, trübe Handlaternen
Tragend und eiserne Stäbe; schaurig
Erklingt von straff sich spannenden Ketten

Ein holder Laut. Vom Grunde der Seele tönt
Zurück ein schmerzlich müdes Echo
Gleich eines Sterbenden Angstgestöhne.
Und jede hart zufallende Wagenthür
Dünkt mich Beleidigung — Hohn scheint der letzte Pfiff,
Der schrill und hastig das Signal giebt,
— Prasselnder Regenguß peitscht die Scheiben.
Nun schnaubt und keucht und regt sich das Ungetüm,
Wach wird die erzene Seele, aus offenen
Glutaugen starrt's wild durch das Dunkel,
Schleudert's den Pfiff, der dem Raume Trotz beut.
Auf bricht das Scheusal; traurigen Flügelschlags
Entführt's in wildem Zug die Geliebte mir.
Ihr weiß Gesicht, ihr zarter Schleier —
Grüßend entschwinden sie, ach, im Dunkeln.
O süß Gesicht von rosigem Blaß, und ihr
Tiefstille Sonnenaugen, du leuchtende,
Aus blühenden Locken vorgeneigte
Stirne, umhaucht von der reinsten Anmut!
In Sommerwonnen, als sie mir lächelten,
Als noch die junge Junisonne
Unter den spielenden goldenen Lichtern
Des braunen Haars so zärtlich zu küssen kam
Die weiche Wange; gleich einer Glorie,
Noch schöner als die Sonne, kränzten
All' ihren Liebreiz meine Träume.
Nun durch den Regenguß und die Finsternis
Kehr' ich nach Haus; gern löst' ich mich auf in sie.
Wie trunken tauml' ich, forsche tastend,
Ob ich nicht selber schon ein Gespenst ward.
Wie kalt und stumm und schwer auch die Seele mir!
Das Herbstlaub rieselt, daß mir zu Sinne wird,
Als ob ringsum ein einz'ger ewiger
Rauher November die Welt durchfröstele!
O wem des Seins Empfindung verloren ging,
Ihm frommt am meisten Schatten und Finsternis.
Ich will, ich will vergehen in einer
Melancholie, die mich endlos einspinnt. —

Das ist die Poesie des Verismus, die den Widerstreit zwischen dem Schönen und dem Wahren zu schildern unternimmt und in der Sehnsucht nach dem erstern wie in der Trauer um das andere im letzten Grunde doch wieder zu jener Verneinung des Willens zum Leben gelangt, in welcher er mit dem Pessimismus und dem Weltschmerz zusammentrifft.

Als ihren Feldherrn erkennt mit freudiger Unterordnung die junge Schule der Naturalisten in Italien Giuseppe Carducci an; einer ihrer tapfersten Streiter, den viele sogar über Carducci stellen: Olindo Guerrini (1845), bekannt unter dem Pseudonym Lorenzo Stecchetti, ruft ihm zu: „Dein Banner weht im Winde, und um dasselbe sind die jungen Krieger geschart!" Stecchetti hat bei Lebzeiten ein „Hinterlassenes Liederbuch" (Postuma canzoniere) und zur Verteidigung seiner Ideen eine „Polemica" sowie eine „Nuova Polemica" herausgegeben; er predigt in seinen Liedern mit voller Freiheit den Kultus der Sinn-

lichkeit; er ist unglaublich freimütig, satirisch, aber auch von tiefer Empfindung. Wie alle Naturalisten hat auch er eine heiße Sehnsucht nach dem verlorenen Eiland der Romantik, die gerade da am ehesten hervorbricht, wo er seine nihilistische Weltansicht auf die Spitze getrieben hat. Mit einer außerordentlichen sinnlichen Kraft — die Italiener sagen: mit einem tizianischen Kolorit — begabt, ohne moralische Skrupel, ohne religiöse Bedenken hat Stecchetti seine Eigenart in vielen Liedern auf eine wahrhaft merkwürdige Weise entwickelt; aber auch er ist nicht ganz originell; er ist wie das ganze moderne Italien von einem deutschen Dichter, und zwar von Heinrich Heine, stark beeinflußt. In keinem Lande außer in Deutschland zählt dieser Dichter mehr Bewunderer, Nachahmer und Übersetzer als in Italien; es ist seine Mischung von Sentimentalität und Ironie, von Humor und Weltschmerz, von Idealismus und Realismus, der die jungen Dichter des modernen Italiens in den Bannkreis seiner Muse gelockt hat. Man meint Heine zu hören, wenn man einzelne Sonette Stecchettis liest, wie etwa das folgende an Venedig:

Wie bist du schön, Venedig! Wie umfassen
So still die Wogen deine hehren Bauten!
Wie schön, wenn zu der Brandung Echolauten
Ihr Lied die Gondoliere tönen lassen!

Ich liebe deine menschenfrohen Gassen,
Die einst so stolze Siegerzüge schauten,
Die ragenden Paläste, die ergrauten,
Und deine Frauen auch, die blonden, blassen.

Ich liebe deine Kirchen, voll von Schätzen
Der Vorzeit und der Kunst, die wundervollen
Goldlock'gen Mädchen, die gemalt Tiziano.

Ich weiß des Morgenlands Trophä'n zu schätzen,
Vor allem schwärm' ich für gebackne Schollen
Und für den edlen Wein von Conegliano.

Ein weiter Weg ist von den feierlichen Klängen der Muse Dantes bis zu dem Verismus Carduccis und dem Cynismus Stecchettis wie seiner Nachahmer; aber diese haben es verstanden, auch das Fremde in ihrer Litteratur heimisch zu machen und mit dem eigenen Geiste zu vermählen, sie haben das Gesetz von der Wirkung der Gegensätze und von der Schilderung der nackten Wirklichkeit zur ersten Forderung erhoben; sie haben, indem sie mit den alten Traditionen aufräumten, eine grenzenlose Verachtung gegen ihre klassischen Dichter an den Tag gelegt; das Heiligtum der italienischen Poesie, Dantes Göttliche Komödie, wird von ihnen als „Altweibergewäsch" angesehen. Die genaue Schilderung der Wirklichkeit haben auch sie durch eingehende historische Studien, durch eine eifrige Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, von welchen sie eine Erneuerung ihres Stoffgebiets erhoffen, zu ergänzen gesucht. Indem sie aber alle diese Forderungen sich aneigneten, haben sie dabei übersehen, daß der wahre Naturalismus hauptsächlich aus den Eindrücken des eigenen Lebens erwachsen muß, während die Dichter

dieser neuen Schule vieles von Gestalten und Ideen aus der modernen französischen Litteratur entlehnten. Es zeigte sich dies vor allem auf dem Gebiete des Dramas. Die Abhängigkeit von der französischen Bühne dauert auch in dieser neuen Periode fort; das Sittendrama findet in Italien eifrige Pflege; eine spannungsvolle Entwickelung, grelle Effekte werden auch hier gesucht, mit leidenschaftlichem Eifer werden dieselben Fragen besprochen wie in der französischen Sittenkomödie. Und dieser Eifer scheint nicht unberechtigt, wenn man bedenkt, daß es im Grunde hier wie dort dieselben Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens sind, welche die Sittenkomödie darstellt. Die hervorragendsten Vertreter des neuern Dramas sind Pietro Cossa (1830—1881) aus Rom und Felice Cavallotti (1842) in Mailand. Cossa holt seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Rom der Kaiserzeit. Seine beiden Tragödien „Nero" und „Messalina" hatten sich eines großen Erfolges zu erfreuen; er ging dabei von eingehenden historischen Studien aus. „Äußerst selten, vielleicht noch nie — so sagt ein verständiger Beurteiler — wurde ein dramatischer Charakter mit größerer Lebhaftigkeit der Farbe und mehr Wahrheit auf der italienischen Bühne geschildert, wie der „Nero" des Cossa. Es ist ein Werk voller Farbe, voll unheimlicher Kraft und kräftigem Sinnenreiz." Cavallotti, der im Grunde genommen ein Idealist ist und sogar offenen Krieg gegen die Veristen führte, hat mit seinen Dramen „I Messenii" und „Alcibiade" das historische Element mit eigentümlichem dramatischem Leben erfüllt. Während so die Tragödie die Vorzüge des Naturalismus für ihre Zwecke in Anspruch nahm, konnte das italienische Lustspiel es in dieser Periode zu keiner gedeihlichen Entfaltung bringen; gegenüber den ältern Dichtern, die sich noch ganz an die französische Art und Weise anlehnten, suchte zuerst Tommaso Gherardi del Testa (1818—1881) das moderne Lustspiel durch eine gesunde moralische Tendenz und eine glückliche Situationskomik auf heimischen Boden zu verpflanzen. Sein „Komisches Theater" enthält über hundert Dramen von anspruchsloser Lebensbeobachtung und glücklicher Durchführung der Charaktere wie der Handlung; hie und da nimmt er sogar einen Anlauf zu scharfer Satire und zu tieferer psychologischer Charakteristik. Auf dem Boden eines gesunden Realismus und frei von den Ansprüchen der jungen Schule entwickelte sich Paolo Ferrari (1822) aus Modena, dessen Dramen auch den Weg auf die deutsche Bühne gefunden haben. Seine historischen Lustspiele, seine modernen Komödien aus dem Leben der italienischen Gesellschaft zeigen ihn als einen gelehrigen Schüler der Franzosen, der es aber verstanden hat, die eigentümlichen Verhältnisse seiner Heimat in kulturgeschichtlich treuen Schilderungen in dem Rahmen der Sittenkomödie zu behandeln. Von seinen Werken sind „Die zwei Frauen" (Le due donne), „Das Duell" und der „Selbstmord" die bekanntesten. Die meisten dieser Dramatiker dichteten auch Novellen und Erzählungen; eine große realistische Kraft zeigt sich bei Vittorio Bersezio (1830), dessen Stücke im piemontesischen Dialekt verfaßt sind und das Leben des Volkes in jenen Gegenden mit großer Treue und Naturwahrheit schildern. Dasselbe Ziel verfolgt er auch in seinen Novellen aus der Gegenwart und in seinem Roman „Die Engel auf Erden" (Gli angeli della terra).

Nicht als unbedingte Anhänger des Verismus, ja zum Teil als seine

Gegner, erschienen einige Dichter, welche gleichwohl in ihren Wirkungen mit der jungen Schule zusammenhängen, wie Vittorio Imbriani (1840), ein leidenschaftlich bewegter, echt moderner Poet, Mario Rapisardi (1843), der in seinem „Lucifer" (Lucifero) sich zu jener philosophischen Gedankenlyrik emporgeschwungen, welche in Italien ja auf erhabene Vorbilder hinweisen durfte, während er in seinem epischen Gedicht „Die Wiedergeburt" (La palingenesi), die großen tragischen Ereignisse der Weltgeschichte von einer höhern poetischen Warte aus zu beleuchten sucht. Als politischer Dichter, der zwar noch der ältern Generation angehört, ist Francesco dall' Ongaro (1808—1873) zu nennen, der auch das Alltagsleben in poetischer Verklärung darzustellen suchte, gleichwohl aber gegen die moderne Richtung mit Entschiedenheit auftrat.

Ein Leopardi verwandter Geist ist Giacomo Zanella (1820—1888); er ist Idealist, huldigt aber einer pessimistischen Weltanschauung; gleichwohl steht er in entschiedenem Gegensatz zu der materialistischen Richtung der jüngern italienischen Litteratur. Auch die Gedichte von Ippolito Nievo (1832—1861) klingen zum Teil an die Art Leopardis an, zum Teil an Giusti; er hat sie unter dem Titel „Leuchtkäfer" (Lucciole) gesammelt. Nach seinen Romanen, Dramen und Gedichten setzte man auf den jungen Poeten die größten Hoffnungen; sein früher Tod machte sie zu schanden. Seine dichterische Heimat ist die Welt des Herzens, aber auch er rührt die Leier für sein Vaterland. Auf dem Gebiete des historischen Romans war Manzoni sein Lehrer; zwei seiner Romane spielen auf demselben Boden, auf dem Manzoni seine „Verlobten" auftreten ließ. Seine „Bekenntnisse eines Achtzigjährigen" (Confessioni di un ottuagenario) sowie seine andern Romane und Novellen zeigen eine epische Kraft, welcher man mit Recht die Anerkennung hat widerfahren lassen, daß sie des größten Dichters würdig und Nievos Namen neben den Manzonis zu stellen geeignet ist. Auch Emilio Praga (1839—1875) wurde zu früh der italienischen Poesie entrissen; „mit den zartesten Empfindungen geboren, wandte er seine Lieder den Enterbten der Gesellschaft zu; seine Poesie ist die des innern Widerspruchs, an dem er geistig und körperlich zu Grunde ging".

Der Einfluß, welchen Heinrich Heine auf die moderne italienische Poesie ausgeübt, führte eine Reihe von Dichtern dazu, ihre poetische Kraft an der Übersetzung seiner Gedichte zu erproben; so hat namentlich Bernardo Zendrini (1839—1879) Heine in Italien heimisch zu machen gesucht, während er in seinen eigenen Dichtungen ihn mit Vorliebe nachahmte.

Die allgemeine Bewegung der Zeit fand natürlich ihr Spiegelbild wie überall so auch in Italien im Roman. Unter den jüngern Schriftstellern, welche dieser Dichtungsart ihre volle Kraft zugewendet haben, steht Salvatore Farina (1846) obenan; er hat einen glücklichen Humor, der hie und da an Dickens erinnert, und ein seltenes Talent für eine treue und wahrhaft realistische Auffassung des alltäglichen Lebens. Einzelne seiner Romane wie „Mein Sohn" (Il mio figlio), „Ein Geheimnis" (Un segreto) und der „Roman eines Witwers" (Romanzo di un vedovo) zeigen, daß die moderne Erzählungskunst auch in Italien eine ansehnliche Höhe erreicht hat. Ihm zur Seite steht Edmondo de Amicis (1846), dessen Novellen aus dem italienischen Soldaten-

leben („La vita militare“) eine glückliche realistische Auffassung und jenen liebenswürdigen, hie und da etwas sentimentalen Humor zeigen, den die Italiener von jeher mit Vorliebe gepflegt haben und der auch in seinen Gedichten hervortritt. Sein Sonett „Abendrot der Liebe“ mag uns beweisen, in welchem Maße er wie alle anderen Dichter des neueren Italiens an der Art und Weise Heinrich Heines hintasten und von dessen Geiste beeinflußt sind:

Ich seh' dich schon in unsren alten Tagen,
Wenn deine Locken weiß geworden sind;
Mit ihren weichen Ringeln spielt der Wind
Und einen Strauß wirst du im Gürtel tragen.

Vom Lesen blick' ich auf, um dir zu sagen:
Ich liebe dich und du bist reizend, Kind! —
Dann lächelst du und eilst hinweg geschwind
Und sagst, ich soll vernünftig mich betragen.

Und wenn wir schlendern in der Abendfrische,
Sehr langsam, räum' ich dir mit meinem Stabe
Die Steine fort, zum Ritterdienst noch tüchtig!

Ein achtzigjähr'ger Pfarrer kommt zu Tische;
Er hat das Podagra, der alte Knabe;
Du bist vergnügt, und ich bin eifersüchtig.

Der Rückblick auf die italienische Litteratur gewährt ein eigentümliches Bild: Ein Volk, begabt wie kein anderes, mit einer Sprache, deren Wohlklang sich von selbst dem Ohr einschmeichelt, auf einem Boden, dessen Traditionen an eine große Vergangenheit erinnern, ringt mit seinen heimischen Tyrannen und mit fremden Gegnern nahezu ein Jahrtausend lang um seine Unabhängigkeit und Freiheit. Aus diesem Kampfe, auf nationalem wie auf religiösem Gebiete, ist seine Litteratur hervorgegangen, auch diese fast zu allen Zeiten fremden Einflüssen zugänglich, sie aber doch beständig mit seinem nationalen Geiste erfüllend, ein treuer Ausdruck des heißblütigen, leichtbeweglichen, weichen Charakters seiner Bewohner, in dem das Tragische hinter dem Schwermütigen, die Kraft hinter der Schönheit, das epische Element hinter dem lyrischen, welches die Seele seiner Dichtung ist, zurücktritt.

Anhang.

Neue Strömungen.

Eine dankenswerte Aufgabe könnte es scheinen, die wirr durcheinander oder nebeneinander fließenden Strömungen der unmittelbaren Gegenwart in den romanischen Litteraturen, vor allem in der französischen und in der unter ihrem Einflusse stehenden italienischen, in einem Bilde zusammenzustellen. Aber selbst dem inmitten der Bewegung des letzten Decenniums stehenden und von der hohen Warte der objektiven Kritik jene Strömungen überschauenden Beobachter erscheint es unmöglich, in einem Bilde jene höhere Einheit herzustellen, die sonst der Überblick auf eine abgelaufene Zeitperiode wohl gestattet. „Niemals waren die dichterischen Werke vergänglicher," so sagt René Doumic, einer der selbständigsten unter den jungfranzösischen Kritikern, „niemals die Theorieen raschlebiger, bunter, gehässiger, widerspruchsvoller als heutzutage. Wir befinden uns in voller Anarchie." Und dann weiter zur Charakteristik der lebenden Dichtergeneration: „Eine rastlose Generation, beständig auf der Jagd nach einem leider vergeblich gesuchten Ideal; eine geistig sehr begabte, künstlerisch aber sehr schlecht veranlagte Generation scheint das Geschlecht der Jüngsten zu sein."

Erscheint es somit als eine vergebliche Aufgabe, in der französischen Litteratur unserer Tage den ruhenden Pol in der Erscheinungen wilder Flucht zu suchen, so ist es doch ohne Zweifel von hohem Interesse, die einzelnen Strömungen zu verfolgen und die Aufgaben kennen zu lernen, die das gegenwärtig schaffende Dichtergeschlecht sich gestellt hat. Daß aus dem Naturalismus Emile Zolas und seiner Schule ein Neues hervorgehen müsse, das in direkten Gegensatz zu der Welt- und Lebensanschauung des Meisters treten würde, konnte jeder voraussehen, der mit tieferem Verständnis die Entwickelung der naturalistischen Idee verfolgte. Schon bei Zola findet sich in den meisten Romanen die Vorliebe für die symbolische Behandlung kleiner Züge aus der Wirklichkeit. Noch schärfer tritt in den späteren Romanen die Neigung hinzu, einen unpersönlichen Gegenstand, um den herum er das ganze Werk gruppiert, zu personifizieren. „In der Regel drehen sich seine Bücher um ein Stück Erde, ein Gebäude, eine Fabrik, ein Geschäft oder ähnliches, dem er übermenschliches Leben verleiht und das dann als Symbol der Mächte dient, die über die Lebensweise und die Verhältnisse eines ganzen Standes oder einer ganzen Menschenklasse walten." Wer die letzten Romane Zolas (l'Argent, la Débâcle, le Docteur Pascal, Lourdes, Rome, Paris, Fécondité) unter diesem Gesichtspunkte liest, der wird genau verfolgen können, wie diese Symbolik die vollständige Grundlage seiner Werke wird, wie sie aber auch schließlich zu einer Art von Romantik führt, deren Motive im letzten

Grunde sich nur durch die konsequent durchgeführte, rein mechanische Psychologie und durch den festen Glauben an die siegreiche Macht der Arbeit und des Fortschritts von den romantischen Träumereien und Spielereien eines Novalis und seiner deutschen Mondscheingenossen zu unterscheiden vermögen.

Befreite sich aber die gesunde Natur des Führers von dem bestrickenden Zauber der phantastischen Symbolik zu hoher und freier Auffassung der Lebensziele, so verfiel die Schar der Jünger, die diesem Geistesflug nicht immer zu folgen vermochte, um so tiefer in die Netze der Mystik und einer auf die Spitze getriebenen Symbolik. Einflüsse, die von außen kamen, vor allem aus Rußland, aus Deutschland und den skandinavischen Ländern, wirkten mit, um die Scheidung durchzuführen, um die Reaktion und Geschmackswandlung zu begründen. Die eigenen Schüler erklärten zunächst in feierlicher Absage ihren Abfall von der Doktrin des Meisters. Sie glaubten in seiner „wissenschaftlichen Methode" einen verhängnisvollen Irrtum zu erblicken und strebten mit heißem Bemühen danach, von dem Experimentalroman wieder zu der Poesie des Gemütslebens zurückzukehren, die sie schmerzlich vermißten und in der sie endlich das Heilmittel für alle Krankheiten und Wirrnisse der Gegenwart zu finden hofften.

Das geistige Leben der Zeit kam ihren Wünschen und Sympathieen entgegen; ja es ist mehr als wahrscheinlich, daß es diese geweckt oder zum mindesten gefördert hat. Längst ist der Glaube an den Fortschritt, die Begeisterung für die Freiheit, der Triumph der Wissenschaft nicht mehr das hohe Ideal des jungen Frankreich. Seit einer der angesehensten Führer der geistigen Bewegung, Ferdinand Brunetière (1849), nach der Rückkehr von Rom den „Bankerott der Wissenschaft" laut verkündet und die Rückkehr zum Neukatholicismus, zur Neuromantik als das einzige Heilmittel gepriesen hat, und seit der romantische Napoleonkultus die Gemüter wieder in den Bann der großen Legende gefesselt und finstere Mächte der freien Forschung nicht ohne Erfolg den Krieg angekündigt haben, ist eine große Wandlung in dem französischen Geistesleben eingetreten, deren Ende noch nicht abzusehen, deren Ideale aber in jedem Falle weit abliegen von denen, die die großen Geister der französischen Nation jederzeit als erstrebenswertes Ziel dem Volksgeiste verkündet haben.

In diesem seltsamen Entwickelungsprozesse, in diesem Kampf der Geister zwischen den Idealen Voltaires und denen eines Chateaubriand, hat die Poesie vergeblich nach einem festen Anker gesucht, an den sie sich festhalten könnte. Sie schwankt zwischen den beiden Weltanschauungen suchend und tastend hin und her, ohne einen Ausweg aus dem Chaos finden zu können, das sie zum Teil selbst heraufbeschworen hat. Fremde und heimische Einflüsse schwimmen ineinander. Die Poesie der Verzweiflung, des tiefsten Seelenschmerzes, der Angst und des Unmuts feiert ihre Orgien. Und als der einzige Ausweg erscheint die Zuflucht zum Genuß an der vollen Tafel des Lebens. So beschreibt die jungfranzösische Dichtung genau den Weg, den der deutsche Dichter seinen Helden zurücklegen läßt, der von der Begierde zum Genuß eilt und im Genuß wieder nach der Begierde verschmachtet.

Als der getreueste Ausdruck dieser Zeitströmung erscheint in der neuesten französischen Litteratur die Schule der „Décadents", die den Kampf gegen

das Herkommen vor allem in der lyrischen Poesie mit einem gewissen Erfolg aufgenommen und die Dichtung der „Parnassiens“ in den Hintergrund gedrängt hat.

Diese letzteren waren aber doch Dichter von ansehnlicher Bedeutung und nicht gewöhnlichem Formtalent. Ihr Name rührt von der Anthologie „Parnasse contemporain“ her. Als die Vorbilder galten Theophile Gautier und Heinrich Heine. Der Pessimismus ist der Grundzug ihres Empfindens und ihrer Poesie. Der gedankentiefste ist unstreitig Sully Prudhomme (1839). Er ist ein philosophischer Lyriker; die Energie des dichterisch gestaltenden Triebes hält bei ihm gleichen Schritt mit der philosophischen Durchbildung des Gedankens. Eine tiefe Schwermut ist über allem ausgebreitet, was er in den Kreis seiner Dichtung zieht. Eine Lösung des Welträtsels würde er in der Besiegung des Schmerzes erkennen, wenn eine solche überhaupt möglich wäre. Neben ihm steht Leconte de Lisle (1818—1894), der Nachfolger Victor Hugos in der Akademie, in dessen Gedichten Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit der Schilderung mit der größten Formenstrenge und mit rhythmischem Wohllaut sich vereinigen. Er ist ein moderner Heide, der die Antike wieder beleben möchte, der es aber verschmäht, seine „trunkene Begeisterung“ der blöden Menge preiszugeben. Um ihn versammelte sich die Schule der jungen Parnassiens, die die „reine Form“ auf ihre Fahne geschrieben hatte, deren Programm die Formel: „L'art pour l'art“ lautete und deren Ideal in der antik-heidnischen oder romantisch-exotischen oder gar in der nordisch-barbarischen Welt lag. Zu diesen Parnassiens gehört auch der Dichter José Maria de Hérédia (1842). Er ist vor allem ein Vertreter der reinen Form und der strengen Regel, durch die er das glühende Feuer seines Temperaments in Schranken zu halten weiß.

Der originellste unter diesen Parnassiens war sicher Charles Baudelaire (1821—1867). Aber nur in der Formentechnik verharrte er auf dem Standpunkte der Parnassiens. Der Charakter seiner Kunst wies ihn in eine andere Schule, als deren Begründer man ihn eigentlich ansehen könnte, in die der Décadence. Schon seine erste Gedichtsammlung „Fleurs du Mal“, die ihn vor Gericht führte, zeigt die wunderliche Mischung von abstoßender Sinnlichkeit und schwärmerischer Gefühlstiefe. Dennoch ist etwas Kaltes und Gemachtes in seinen ästhetischen Entzückungen. Es sind Sensationen und Empfindungen, die durch den Tast- und Geruchsinn einen gewissen poetischen Sinnenrausch hervorbringen, andererseits aber durch die kunstvollen Rhythmen sowie durch einen Schimmer von Romantik, der immer wieder hervorbricht, auch tiefere Gemüter zu fesseln vermögen. Charakteristisch für Baudelaire ist besonders seine „Hymne an die Schönheit“. Er weiß nicht, ob diese ein Geschenk des Himmels oder der Hölle sei, ob sie von Engeln oder von Dämonen stamme; er sieht eben nicht in ihr das Göttliche, nur das Grausame und Mörderische, und er schließt:

„Steig aus dem Pfuhl, nah' von geweihtem Orte,
O Schönheit, grausam-holder Rätselgeist —
Dein Blick, dein Lächeln öffnen mir die Pforte
Ins Unermess'ne, das mich an sich reißt.

Ob Gott, ob Satan dich zum Heerbann zählet,
Was thut es — wird im Erdenmißgeschick,
Du Glanz, Duft, Wohllaut, Herrin meiner Seele,
Durch dich erträglich nur ein Augenblick!"

Unter den Nachahmern und Nachfolgern Baudelaires steht in erster Reihe Jean Richepin (1849), der Dichter der „Bettlerlieder". Er ist cynisch und scheut vor den ärgsten Lästerungen nicht zurück, nichtsdestoweniger ist doch sein Kampf gegen die socialen Ungerechtigkeiten, seine Begeisterung für die Armen und Elenden im tiefsten Grunde sympathisch. Hier schlägt er Töne an, so rein und edel, daß selbst die, welche seine Cynismen abgestoßen haben, sich ihm wieder nähern. Man versteht es, wenn ein französischer Kritiker, der gerade den entgegengesetzten Standpunkt vertritt, Richepin einen von den Großen nennt, „wie es seit Lamartine und Victor Hugo keinen gegeben".



Paul Verlaine.

Dennoch gilt auch er nicht als das Haupt der Décadentenschule. Als solches wird vielmehr Paul Verlaine (1844) angesehen, dessen „Saturnische Gedichte" die Auflehnung gegen die strenge Form und die mystische Romantik der Décadence am treuesten wiederspiegeln. Nach einem stürmischen Leben, das ihn ins Gefängnis und sogar ins Armenhaus führte, starb er in den besten Mannesjahren. Kein Geringerer als Emile Zola sagte von ihm: „Wenn die Poesie nur die natürliche Quelle ist, die aus einer Seele fließt, wenn sie nur eine Musik, eine Klage, ein Lächeln ist, wenn sie die freie Vagabundenphantasie eines sich freuenden und weinenden, eines sündigen und bereuenden Wesens ist, so wäre Verlaine der entzückendste Poet dieser Jahrhundertswende."

Durch Verlaine erhält die Schule die Richtung auf das Symbolistische, daher ihre späteren Vertreter sich auch Symbolisten nannten. Der Symbolismus will „die Idee in eine sinnliche Form kleiden, welche aber nicht ihr eigener Zweck sein soll, sondern, indem sie der Idee Ausdruck verleiht, ihr unterworfen bleiben müsse. Die Idee aber darf sich nicht ohne die prächtigen Talare äußerlicher Analogieen zeigen, denn der unterscheidende Charakter der symbolistischen Kunst besteht darin, niemals bis zur Entfaltung der Idee an sich zu gehen." Die Kunst, die ihren Zweck nicht in sich selbst hat, verfolgt nach ihrer Anschauung die Aufgabe, „ein Dogma in ein Symbol einzuschreiben". Neben Verlaine gilt als das Haupt der Richtung Stéphane Mallarmé (1842—1898), der die Forderungen der Schule bis zum Grotesken, ja bis

zur Entartung getrieben hat. Er suchte eine Poesie, die nicht zu denken, aber zu raten aufgiebt. Es ist alles bei ihm unklar und verschwommen, Traumphantasieen, in denen der Klang das Wort ersetzen soll. Außerdem gehören dieser Richtung an Ferdinand Gregh, dessen „Liebeslieder“ hie und da sogar von zarter Gesinnung erfüllt sind, Edmond Haraucourt, der sich auch als Maler versucht hat, Henri de Régnier, Catulle Mendès, dessen romantische Phantasie sich in seltsamen Zügen gefällt, Jean Moréas, von dem die vorhin erwähnte Definition des Wortes Symbolismus herrührt, vor allem aber der Belgier Maurice Maeterlinck (1862), der sich zunächst durch zwei Dramen: „les Aveugles“ und „l'Intruse“ bekannt gemacht hat. Die Poesie der Traumempfindungen und Andeutungen feiert bei ihm ihre höchsten Triumphe. Er ist ein Dichter „des Geheimnisvollen und der ahnungsvollen Gefühle“; eine schwüle und müde Stimmung liegt über seinen Gedichten; aber eine trotzdem fast kindliche Romantik hat ihn sogar bis zur Puppenpoesie getrieben. Rausch, Liebe und Wein bringen die Décadenten und Symbolisten in eine Stimmung, die mit der Poesie allerdings nur noch wenig gemein hat. Erst wenn sie sich aus dieser Stimmung zu Liedern der Klage, der Sehnsucht nach reineren Empfindungen und des tiefen Seelenschmerzes erheben, kann man die Begeisterung verstehen, die diese Dichtung des sog. Ästheticismus nicht nur in Frankreich hervorgerufen hat.



Maurice Maeterlinck.

Von solchen Verirrungen der neufranzösischen Lyrik hat sich auch der Roman nicht ganz frei zu halten gewußt. Die Schüler Zolas sind zum Teil ebenfalls in das Lager der Décadenten übergegangen. Ihr Ideal ist die Schilderung des „Verfallstypus“. Mit grausamer Wollust wühlen sie in den Leiden und Verirrungen der Zeit; mit einer psychologischen Feinheit und Schärfe ohnegleichen analysieren sie die Seelenzustände der Helden und Heldinnen von der Straße. „Das ganze Geschlecht trägt,“ wie ein französischer Gelehrter bei der Aufnahme eines dieser décadenten Dramatiker, Henri Lavedan, in die Akademie treffend bemerkte, „das Zeichen der Haltlosigkeit und Enttäuschung. Sein gewöhnlicher Zustand ist die überreizte Müdigkeit. Glückliche Leute, anständige Menschen würden heute auf der Bühne und im Buche so abstechen wie gesunde in einem Krankenhause. Maßlosigkeit, Verzerrung, Häßlichkeit bilden allein ein Anrecht auf die Künstlerdichtungen, und den größten Erfolg erringt der Schriftsteller, der uns mit den tiefsten Gründen so weit bringt, daß wir uns selbst verachten lernen.“ Niemand wird dieses Bild für übertrieben halten, der die „Ethopée“

von Joséphin Sar Peladan, dem Propheten der „lateinischen Decadenz“, und die Verirrungen seiner Jünger kennen gelernt hat.

In der Erzählungslitteratur steht der psychologische Roman noch immer im Vordergrunde; daneben behält jedoch die Sittenschilderung, die von jeher eine Stärke des französischen Romans war, ihre gewichtige Bedeutung. Unter den Romanschriftstellern nach Maupassant und Bourget fordert Joseph Henry Rosny und dessen Bruder das Interesse durch ihre ebenso kunstvollen wie merkwürdigen Romane heraus. Deren Grundlage ist eine Art moderner Sociologie, deren Zweck es sein soll, durch die Wissenschaft den Menschen sittlich zu heben. Der erste von Zolas Jüngern, der von ihm abgefallen, war Joris Karl Huysmans (1848), der den Weg von dem kühnen Naturalismus des Meisters bis zu dem neuen Katholicismus und der neuen Romantik sehr schnell zurückgelegt hat. Dann folgten Paul Marguérite, Paul Alexis u. a. Die Richtung auf eine gewisse moralisierende Tendenz spricht sich in den Sittenschilderungen und Romanen von Marcel Prévost (1862) aus, der einen bekannten Typus in seinem berühmten Roman „Demi-Vierges“ gezeichnet hat, ferner Paul Hervieu (1857) und endlich der ironisch-humoristische Maurice Barrès (1867), der in seinem „Roman der nationalen Energie“ den Nachweis zu führen sucht, daß die Zukunft des Vaterlandes in der Decentralisation der Kräfte und in der Befreiung von Paris liege.



Pierre Loti.

Aber keiner von diesen Autoren hat die Poesie der Wirklichkeit gefunden, durch die die Meister der Erzählungskunst Guy de Maupassant (gest. 1893) oder der neue Begründer des psychologischen Romans Paul Bourget ihren dichterischen Tribut an die Menschheit abgetragen haben. Am nächsten steht diesen beiden noch Anatole France (1842), ein freisinniger Kritiker, ein außerordentlich begabter Schriftsteller, der auf dem Grunde einer reichen Bildung, ohne Bitterkeit und Verzweiflung, in seinen neuen Romanen die Sünden der Zeit mit feiner Ironie geißelt, ferner Edouard Rod, der da am glücklichsten ist, wo er die Idylle schweizerischen Landlebens schildert, und endlich Pierre Loti (1850), der in seinen exotischen Romanen wie in seinen Reiseschilderungen ein neues belebendes Element in die französische Romanlitteratur hineingetragen hat.

Am wenigsten ist noch das Drama von den Idealen und Verirrungen der verschiedenen sich einander folgenden Schulen beeinflußt. Es hat aber auch in Frankreich keinen neuen Weg eingeschlagen, sondern es treibt noch immer in dem alten

Fahrwasser der Sittenkomödie oder des patriotischen Dramas einher. Als der erfolgreichste Dramatiker gilt Edmond Rostand (1868), dessen romantisch-heroische Komödie „Cyrano de Bergerac“ ihren Weg auch über die Bühnen des Auslandes gefunden hat. Als Dichter von Problemstücken ist François de Curel bekannt, der unter dem Einfluß Ibsens seine Thesen aufgestellt und behandelt hat. Die alte Alexandrinertragödie sucht Henri de Bornier (1825) wieder aufzufrischen, und in der patriotischen Komödie hat Dominique Parodis (1840) in seinem Drama „Rome vaincue“ den Empfindungen seiner Zeitgenossen den sympathischsten Ausdruck verliehen. Als der Führer unter den jüngeren Dichtern des „Théâtre libre“, welches eine Reform des ganzen Theaterwesens herbeiführen sollte, wird Henry Becque (1837—1899) angesehen, dessen Drama „Die Raben“ (les Corbeaux) durch die Schärfe der Beobachtung, durch die markige Charakterzeichnung, durch die straffe und einheitliche Komposition weit über alle Schöpfungen der neueren französischen Dramatik hervorragt und die nationale Anerkennung viel eher verdient hätte als die meisten anderen Werke des letzten Decenniums.



Edmond Rostand.

* * *

Wohl noch niemals hat die italienische Litteratur so unter dem Einflusse der französischen gestanden wie in den letzten Jahrzehnten. Die schon in dem vorhergehenden Kapitel geschilderte Richtung, welche in Italien als verismo entstanden, ist ja doch im letzten Grunde nichts anderes als der rücksichtslose Naturalismus der Franzosen, verstärkt durch eine Dosis von Pessimismus aus der Erbschaft Leopardis. Aber auch in Italien hat der Symbolismus schließlich den Verismus verdrängt und behauptet jetzt die Alleinherrschaft auf allen Gebieten dichterischen Schaffens, ohne daß er es bisher zu der von ihm ersehnten und pomphaft verkündeten Regeneration der Poesie gebracht hätte. Überhaupt ist in Italien auf die große und fruchtbare Epoche nationalen Aufschwungs eine Periode der Abspannung und Ermüdung auch in der Litteratur gefolgt. Die Trostlosigkeit und Zerfahrenheit des öffentlichen Lebens spiegelt sich in den Gedichten und Romanen des jungen Geschlechtes am getreuesten wieder.

Als der erste unter den symbolistischen Dichtern Jungitaliens gilt unbestritten Gabriele d'Annunzio (1863). Auch er huldigt in seinen lyrischen Gedichten wie in seinen Dramen den Theorieen der französischen Symbolisten, während er in seinen Romanen die psychologische Analyse in den Vordergrund stellt. Als Stilkünstler ist d'Annunzio wirklich hervorragend. Die Schönheit

der Sprache, die er bis zum feinsten Raffinement ausgebildet hat, bildet eigentlich das wichtigste Element seines Schaffens. Hier erreicht er auch Wirkungen, welche vor ihm kaum einem neuern Dichter Italiens beschieden waren. Im Gefolge dieser Stilkunst befindet sich aber auch das ganze Heer von Traumbildern, Andeutungen, Farbenspielen und Toneffekten, die breite Pose und die gezierte Künstelei, die bei keinem dieser Poeten gänzlich fehlen. Schon als achtzehnjähriger Jüngling ist d'Annunzio mit Gedichten aufgetreten, die Aufsehen erregten. Die heiße Liebeslust, die in diesen ihre lyrischen Orgien feiert, übte zunächst eine berauschende Wirkung aus. Mit der zunehmenden Reife befreite sich der Dichter von den Irrtümern und Ausschreitungen dieser jugendlichen Poesie. Seine „Elegie Romane“, in denen er die Herrlichkeit und Größe des alten Rom im Gegensatze zum modernen besingt, seine Frühlingslieder (Primo vere) und seine Schiffsoden (Odi navale), die den Nordseebildern Heines innig verwandt sind, hoben ihn aus der Reihe der Nachahmer Giosuè Carduccis, der noch immer als der Chorführer der italienischen Dichtung gilt, zu selbständiger Geltung empor. Seine ersten Romane standen unter dem Einflusse Zolas und Tolstois. Erst später, als er die Philosophie Friedrich Nietzsches und die Anschauungen der französischen Symbolisten kennen lernte, sagte er sich von jenen Einwirkungen los, und in seinen letzten Romanen (Piacere, Trionfo della morte, Vergini delle roche, L'innocente) versucht er die psychologische Analyse nach dem Muster Bourgets in die italienische Romanlitteratur einzuführen, nicht ohne bei dem Muster selbst und ähnlichen Vorbildern erhebliche Anleihen zu machen, die ihm wiederholt heftige Angriffe und sogar den Vorwurf des Plagiats zugezogen haben. Es ist natürlich, daß d'Annunzio selbständig und begabt genug ist, um auf fremdes Gut verzichten zu können; aber gerade diese Thatsache ist bezeichnend für die Lebensauffassung des Décadententums. Vielleicht um den Vorwurf der Abhängigkeit zurückzuweisen, sucht er seine Vorbilder in jeder Weise zu überbieten, und so streut er oft ganze Abhandlungen, die einen wissenschaftlichen Charakter tragen sollen, in seine Romane ein, mit welchen diese aber nur lose zusammenhängen. Einen großen Erfolg hat d'Annunzio mit seinen allegorischen und symbo-



Gabriele d'Annunzio.

lischen Dramen (Città morte, Gioconda u. s. w.) erreicht, von dem aber ein wesentlicher Teil auf die in ihrer Art vollendete Darstellung der Hauptrollen durch eine der genialsten Tragödinnen der Gegenwart., Eleonore Duse, zurückzuführen ist.

Der Schule Carduccis sind in Italien gleichwohl fast alle anderen Dichter treu geblieben. Enrico Panzacchi (1841), Guido Mazzoni, (1859), Severino Ferrari, Giovanni Pascoli, Cesare Rossi, Giovanni Merradi sind die bedeutendsten in dieser Reihe. Eine selbständige Richtung verfolgt dagegen in seiner Lyrik Arturo Graf (1848), der in Athen geborene Sohn eines Deutschen, der ganz im Banne Leopardis steht.

Ohne Zweifel aber nehmen in der lyrischen Dichtung Italiens gegenwärtig die Frauen den ersten Rang ein. Drei Dichterinnen, außerordentlich verschieden in ihren Anschauungen wie in ihrer Dichtweise, sind zu nennen, die die Aufmerksamkeit auch außerhalb ihres Vaterlandes herausgefordert und zum Teil gefunden haben: Ada Negri (1872), Annie Vivanti, mütterlicherseits eine Deutsche, und Vittoria Aganoor, deren lyrische Vision über die Geschichte Venedigs, Cavalli di San Marco, durch die plastische Kraft der Verse und die Melodie des Ausdrucks berechtigtes Aufsehen erregt hat. Die interessanteste dieser drei Dichterinnen ist aber unstreitig Ada Negri, die „Sängerin des Mitleids“, die den Armen und Entwurzelten die keuschen, herben Blüten ihrer Poesie geweiht hat. Von der Last der Feldarbeit, aus der Hast und dem Getöse der Fabriken, von dem glühenden Schlund des Schmelzofens und aus des Bergwerks Tiefen ruft sie die Mühseligen und Beladenen zu sich, um ihnen Trost und Mut zuzusprechen. Sie ist trotz alles Weltelends, das sie geschaut, eine lebensvolle Optimistin. Sie glaubt an die Zukunft, an eine friedliche Befreiung; ja, sie erwartet mit froher Zuversicht eine Zeit, da auch für die Männer der Arbeit ein neuer Morgen anbrechen werde, und in diesem Glauben stimmt sie ihren Hymnus der Arbeit an, dessen Schlußstrophe lautet:



Ada Negri.

Hinauf zum Azurblau des Himmels dringt
Von Menschenstimmen, rauh von Not,
Ein Hymnus, der zugleich wie Schluchzen klingt,
Er lautet: „Frieden! ... Arbeit! ... Brot!“

Auf dem Gebiete der Dialektdichtung, die seit Bellis Sonetten einen hohen Rang in der Litteratur einnimmt, wird noch immer der Meister als das unbestrittene Vorbild geehrt. Daneben hat sich Cesare Pascarella durch sein episches Gedicht: La scoperta dell' America, in dem ein Mann aus dem Volke seinen Genossen die Geschichte der Entdeckung Amerikas erzählt und das der Dichter selbst in allen Städten Italiens vorgetragen, einen ansehnlichen Namen erworben.

Ebenso wie die Lyrik, stehen auch das Drama und der Roman Italiens hauptsächlich unter französischem Einflusse. Auch dort ist es die patriotische oder die historische Tragödie, die auf vergangene Größe zurückweist, welche fast allein noch das Feld behauptet. Als der erste Dramatiker gilt allgemein Giuseppe Giacosa (1847), dessen dramatische Legenden und Schauspiele: La partita a scacchi, Il trionfo d'amore, Fratelli d'armi, Luisa, I diritti dell' anima, Conte rosso schöpferische Intuition, große Gestaltungskraft und eine Sprache voll Kraft und Mark aufweisen. Neben ihm sind zu nennen: Marco Praga, dessen Schauspiele: Vergini und Moglie ideale ihren Weg auch nach Deutschland gefunden haben, Girolamo Rovetta, der in seinen Dramen wie in verschiedenen Romanen die politischen Zustände Italiens mit sicherer Hand gezeichnet hat, Luigi Illica, Giacincto Gallina, dessen Komödien im venetianischen Dialekt das Volksleben der Lagunenstadt treffend schildern — die drei letzteren nicht frei von socialistischen Anwandlungen — und Vincenzo Martini, der das dramatische Proverb auf der italienischen Bühne eingebürgert hat.

Auf dem Gebiete des Romans ist Gabriele d'Annunzio, dessen Führeramt zwar nicht immer anerkannt wird, ohne Zweifel der hervorragendste Vertreter italienischen Geistes. Daneben arbeiten aber noch andere Schriftsteller in der hergebrachten Weise und in den alten Kunstformen, wie Guerrazzi, Farina und Edmondo de Amicis, der den Übergang vom Patriotismus zum Socialismus in seinen Romanen: Il cuore, Il romanzo d'un maestro, Gli amici vollzogen hat.

Die Jünger des Verismus, die den Roman in erster Reihe als Kulturgemälde, als psychologischen und Experimentalroman pflegen, haben alle Fehler, aber nicht alle Vorzüge der französischen Vorbilder sich angeeignet und mit ihrem stärkeren Temperament noch wesentlich übertrieben: den Mangel an Komposition, die ermüdende Detailmalerei, die überall hervortretende Vorliebe für das Häßliche und Gemeine. Ihre Romane sind meist Ausschnitte aus der unangenehmsten und unerquicklichsten Wirklichkeit, künstlerisch gehaltlose Ergüsse, unzusammenhängende Schilderungen, Lebensbilder, Aphorismen und Abhandlungen. Die scharfe Satire auf die socialen und politischen Mißstände Italiens steht erst in zweiter Reihe, und doch würde gerade dieser Stoff dem nationalen Charakter der italienischen Litteratur und dem Geiste seiner Dichter am meisten entsprechen und sicher auch die tiefsten Wirkungen hervorbringen.

Zwei Sicilianer, Giovanni Verga (1840) und Luigi Capuana (1839) sind die Führer der veristischen Bewegung im italienischen Roman. Verga hat in seinen „Sicilianischen Bauernnovellen" das Leben seiner Heimat mit trefflicher Genremalerei geschildert. In seinen größeren Romanen (Storia di una

capinera, Eva, Eros, Tigre reale, Malavoglio) geht er zuweilen bis an die äußersten Grenzen des Realismus, indem er einzelne Geschichten aus dem Leben des Adels und des Bürgertums ohne jede künstlerische Beleuchtung, aber in einer eigenartigen und durch das brennende Kolorit wirksamen Darstellung zur Schau stellt. Auch Capuana schildert das sicilische Leben mit einem großen Aufwand bewußter Kunst und mit einer Neigung für den Zolaismus, die in seinem Roman Giacinta die üppigsten Blüten treibt. Noch sind Antonio Fogazzaro, ein italienischer Tolstoi, Orazio Grandi, die Dramatiker Giacosa und Rovetta, von denen der erstere das mittelalterliche Leben in den norditalienischen Alpenthälern meisterhaft schildert, und die Dichterin Mathilde Serao (1856) zu nennen, deren Romane (Il ventre di Napoli, La conquista di Roma, Fantasia, Cuore infermo u. a.) kecke Schlaglichter auf das Leben der Gesellschaft werfen und durch feine Beobachtung, lebhafte, fesselnde Darstellung, vor allem aber durch einen farbenprächtigen, blendenden Stil, in dem Geist und Feuer sich vermählen, große Wirkung ausüben.

Ein umfassendes Gemälde ist aber auch ebensowenig von der italienischen wie von der französischen Litteratur der Gegenwart zu geben. Es zeigt sich überall ein ungestümer Werdedrang, ein Jagen und Treiben nach einem weiten, hohen Ziele, das einer der Vornehmsten als die Rückkehr zu den „intellektuellen Penaten des lateinischen Geistes“ bezeichnete, das auch zuweilen als ein moderner Sphärentanz mit seinen duftenden Farben und leuchtenden Tönen erscheinen mag, aber als ein solcher, der recht unharmonisch „im Getümmel“ kaum ein Volk seiner Gaben sich wohlgemut erfreuen läßt. Es ist zu wünschen, daß aus diesem Chaos von Hoffnungen und Zielen, von Träumen und Wünschen, von Programmen und Schulen, von Propheten und Künstlern jenes Ideal der „lateinischen Renaissance“ endlich hervorgehen möge, das die Besten und Größten unter den romanischen Nationen als das ersehnte Endziel ihrer geistigen Entwickelung verheißen haben.

Verzeichnis der Illustrationen

im ersten Band.

---

1. Im Text.

2. Tafeln.



